المجمل في فلسفة الفن

كروتشه

المجمل في فلسفة الفن

الطبعة الأولى

•

مايو ١٩٤٧

مطبعة الاعتماد بمصر

بندتو كروتشه

المجمل في فلسفة الفن

ترجمة

سامي الدروبي

دار الفكر العربي

المترجم

هـ . برجسون :

(١) منبعا الأخلاق والدين — ظهر

(٢) الطاقة الروحية — ظهر

(٣) الضحك — معد للطبع

ج . م . جويو :

(١) الأخلاق بلا إلزام ولا جزاء — ظهر

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة — معد للطبع

(٣) زوال الدين فى المستقبل — معد للطبع

ب . كرونشو :

(١) المجمل فى فلسفة الفن — ظهر

هـ . دى لاكروا :

(١) اللغة والفكر — معد للطبع

تقديم

ولد بندتو كروتشه فى بسكاسيرولى عام ١٨٦٦ ، وكان منذ طفولته يحب المطالعة فيقرأ كل ما يقع تحت يديه ، وكان مولعا بقراءة الروايات بوجه خاص ، فما بلغ التاسعة من عمره كان حتى كان قد قرأ أمهات الآثار الأدبية الايطالية . وكان يحب الفنون والآثار القديمة ، وكانت أمه تغذى فيه هذه الميول ، فتصحبه إلى كنائس نابولى ، وتقف معه أمام روائع اللوحات الفنية . وكانت عاطفته الدينية قوية مشبوبة ، حتى لقد كان يتقشف ويفرض على نفسه أنواعاً من الحرمان .. وكان يؤنب نفسه على أنه لا يحب الله محبة خالصة من الرهبة ، فقد كان شبح جهنم يرعبه كثيراً . .

وفى السنة الأخيرة من دراسته الثانوية بدأ يعالج أزمته الدينية . لم تقم هذه الأزمة فى نفسه نتيجة لقراءات إلحادية ، بل بتأثير مدير المدرسة نفسه . ولم يكن مدير المدرسة هذا ملحداً بل كان كاهناً تقياً ولاهوتياً عالماً ، فأراد أن يقوى إيمان التلاميذ بأن يلقى عليهم دروساً فيما كان يسميه « فلسفة الدين » ، فكانت بذرة ألقيت فى نفس الفتى ، ثم نبتت وأزهرت . . فإذا بالإيمان يتزعزع وإذا بتزعزع الإيمان يولّد فى نفسه كثيراً من الهم والقلق . .

وحاول الفتى أن يسترد إيمانه ، فعمد إلى الكتب الدينية يقرؤها

بشغف ، وما زال يرميها واحداً بعد آخر يائساً ، حتى عرف أنه لا سبيل إلى استرجاع الإيمان الضائع . . .

وكانت قراءته يومئذ قد بلغت حداً عظيما ، فأخذ يكتب بين الفينة والفينة أبحاثا نقدية نشرها فى مجلة أدبية ، ثم جمعها بعد ذلك فى كتاب بعنوان «الخطوة الأولى» وكان متأثراً فى أفكاره الأدبية بآراء دى سانكتس الذى أحبه كثيراً .

وفى عام (١٨٨٣) وقعت الهزة الأرضية المعروفة التى أفقدته أبويه وأخته الوحيدة ، وظل هو تحت الأنقاض ساعات طويلة ، وتحطم كثير من أعضائه ، فلما شفى انتقل إلى روما وأقام عند سپاڤنتا الذى يمت إليه بقربى وثيقة ، فرعاه خير رعاية .

وفى روما عاش الشاب فى جو لم يألفه من قبل ، عاش فى كنف رجل سياسى محاط دائماً بنواب وأساتذة وصحفيين ، فكان يستمع إلى مناقشات فى السياسة والقانون والعلوم ، ويسمع أصداء الخصومات السياسية والمناقشات البرلمانية . على أن هذا الجو النشط لم يوقظ أمله ، ولم ينتشله من حالة الانصعاق التى ألمت به بعد الكارثة . كان لا يعرف مصيره ، ولا يلمح طريقه ، فكانت هذه السنين أشق سنى حياته ، فلا فرح ولا أمل ، حتى اعتقد أنه ذبل قبل أن يزهر ، وشاب قبل أن يشب فكان إذا جاء المساء ، يضع رأسه على وسادته لينام ، ويتمنى أن لا يفيق أبداً . . بل لقد فكر فى الانتحار غير مرة . ولم يكن يواسيه إلا انحباسه فى

المكتبة ، وانصرافه إلى الفلسفة التى كان يلتمس فيها عزاء نفسه .

وعاد إلى نابولى . وفيها ، بين عام ١٨٨٦ وعام ١٨٩٢ ، كتب معظم الأقاصيص التى جمعها بعد ذلك فى « ثورة نابولى عام ١٧٩٩ » و « مسارح نابولى منذ النهضة إلى آخر القرن التاسع عشر » و « طرائف تاريخية » و « روايات وأساطير من نابولى » . وحظى من هذه الأعمال بشهرة كبيرة فى عالم الأدب ، فعُدّ فى طليعة أدباء إيطاليا . لكنه كان يشعر دائماً أنه لم يحقق رسالته على النحو الذى يرضيه ، وأن عليه أن يقوم بشىء آخر أكثر جدية — على حد تعبيره .

وفكر فى كتابة تاريخ لإيطاليا ، ولكنه لا يريده تاريخاً سياسياً ، بل روحياً ، لا يريده رواية للحوادث ، بل قصة للعواطف والحياة الروحية فى إيطاليا منذ فجر النهضة حتى الأيام الأخيرة . ورأى أن كتابة هذا التاريخ لا تتم بدون معرفة عميقة بالعلاقات التى قامت بين الثقافة الإيطالية وثقافات الشعوب الأخرى ، ولذلك أخذ يدرس تأثير إسبانيا فى الحياة الإيطالية بمقارنة الأدبين الإيطالى والأسبانى.

وقاده هذا إلى التفكير فى طبيعة التاريخ : ولما كان من جهة أخرى دائم التفكير فى مسائل فلسفة الفن منذ أخذ يقرأ دى سانكتس فى أيام الشباب ، فقد انتهى إلى ربط مسألة التاريخ بمسألة الفن . وكان ذلك كشفاً فجائياً ، تم له فى يوم من فبراير عام ١٨٩٣ . فإذا به بعد أن يقضى يومه فى تأمل عنيف ، يتناول

القلم فى المساء ، فيكتب مذكرة بعنوان : رد التاريخ إلى مفهوم عام للفن . وانحلت له ليلتذاك صعوبات ، وتبددت ظلمات ، وكان يشعر أن أفكاره تتدفق من قلبه . ولما نشرت المذكرة فى الناس أثارت عناية النقاد ، على غرابتها وجرأتها ، أو قل لغرابتها وجرأتها . وكان بصددها مناقشات شعر كروتشه أثناءها أنه فوق خصومه قوة حجة ، وتماسك مذهب .

وفى ذات يوم من أواخر عام ١٨٩٤ تناول كروتشه القلم مرة أخرى ، على أثر مناقشة قامت بينه وبين أحد أساتذة علم اللغة ، فكتب كتيباً جميلا بعنوان « النقد الأدبى » كان له دوى كبير .

وانصرف كروتشه بعد ذلك إلى نقد المادية التاريخية ، ونشر فى الفترة الممتدة بين ١٨٩٥ — ١٩٠٠ سلسلة من الأبحاث جمعت بعد ذلك فى كتاب « المادية التاريخية والاقتصاد الماركسى » . فلما فرغ من ذلك شعر أن آراءه فى فلسفة الفن قد اغتنت وانتظمت من تلقاء ذاتها فى مذهب ، وأنها بلغت من الضخامة حداً ينوء بحمله ، فلا بد من صبها إلى الخارج فى كتاب « عن فلسفة الفن » وتاريخها .

وظهر هذا الكتاب فعلا عام ١٩٠٢ . ورأى بعد أن صب فيه كل ما تجمع فى ذهنه من فلسفة ، أنه ينطوى على مذهب فلسفى كامل ، وأنه ينبوع لمشاكل فلسفية جديدة ، فلا يجب أن يدعه وشأنه ، ولا بد له من شرح وتفصيل وأمثلة ، فقرر أن يتبعه بعملين : أولهما إصدار مجلة فلسفية يشرح فيها فلسفته ويدافع عنها ، وثانيهما كتابة

سلسلة من المؤلفات النظرية والتاريخية تبسط جوانب هذه الفلسفة على نحو أدنى إلى الوضوح .

وفى ٢٠ يناير من عام ١٩٠٣ ظهر العدد الأول من مجلة « النقد » التى فرضت نفسها على الفكر الأوروبى خلال نيف وربع قرن . وفى تحريرها أنفق كروتشه القسم الأعظم من مجهوده ، يوضح فلسفته التى رسم خطوطها فى « فلسفة الفن » ويحارب ما دونها من فلسفات ، ويصرح أن الفلسفة لن تتقدم إلا إذا ارتبطت نوعاً من الارتباط بفلسفة هيجل التى أعقبت النقد الكنتى وصححته . وعلى أن كروتشه يرفض أن تسمى فلسفته بالهيجيلية الجديدة ، لأنه أنكر ثالوث الكلمة والطبيعة والفكر ، واعتبر الفكر هو الواقع الوحيد ، واعتبر الطبيعة مظهراً ليس إلا للجدل الروحى أو الفكرى نفسه ، فإنه يرى أن هيجل ، من حيث نزعته إلى المحايثة والعيان ، وثورته على الفلسفة الطبيعية ، يمكن أن يعد أباً لفلسفته ، كما يمكن أن يعد ڤيكو جداً لها .

وفى هذه الأثناء نفسها أصدر بالاشتراك مع صديقه جانتيلى الذى شاركه كذلك فى تحرير مجلة « النقد » ، أصدر سلسلة « أعلام الفلسفة الحديثة » وسلسلة « أدباء إيطاليا » كما أشرف على إصدار « مكتبة الحضارة الحديثة » . غير أن هذا لم يصرفه عن تحقيق غرضه الأساسى ، وهو توضيح تلك الآراء التى تضمنها كتاب « فلسفة الفن » ، ومعالجة تلك المسائل التى تفجرت بعدئذ فى نفسه وأصبحت تقضه وتعذبه . فنشر فى عام ١٩٠٥ كتاب « المنطق كعلم للمفهوم المحض » وفى عام (١٩٠٨) نشر كتاب الفلسفة العملية —

الاقتصاد والأخلاق » وفى عامى ١٩١٢ ، ١٩١٣ نشر كتاب « نظرية التاريخ وتأريخه »[١] .

وأطلق على فلسفته التى تتمثل فى هذه الكتب الأربعة الرئيسية اسم « فلسفة الفكر » .

وفلسفة كروتشه فلسفة مثالية تتأثر خطى هيجل كما رأيت ، فهو يرى أن الفكر هو الحقيقة ، وما من حقيقة غير الفكر ، فالفكر والحقيقة شىء واحد ، وليست المعرفة إذن علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عن الفكر ، بل هى الفكر ذاته فى إدراكه لذاته . وإذا كانت الحقيقة والفكر شيئاً واحداً ، فقد ترتب على هذا انقلاب فى الفهم التقليدى للفلسفة ، فليست الفلسفة إذن عبارة عن مجردات ، بل هى إدراك للواقع العيانى ، وما من واقع عيانى غير الفكر ، فموضوع الفلسفة هو إدراك العيانى وأولى بالعلم أن يقال إن موضوعه المجردات : فالمفهومات العلمية مفهومات كاذبة ينشئها العلم فى سبيل الفائدة العملية ، وحتى الرياضيات ليس لها إلا قيمة عملية ، فهى تفيدنا فى استخدام معرفتنا للحقيقة الفردية . ألم تبرهن

---

(١) ونشر فيما بين ذلك « فلسفة القانون من حيث هو اقتصاد » (١٩٠٧) و « مسائل فلسفة الفن » (١٩١٠) ، وفى عام ١٩١١ نشر كتاباً عن ڤيكو ، و« المجمل فى فلسفة الفن » الذى نترجمه الآن . وقد دخل كروتشه بعد ذلك ميدان السياسة ، وانتخب عضواً لمجلس الشيوخ ، وعين وزيرا للمعارف ، وكان له فى السياسة مواقف قوية ، ولا يزال لآرائه فى السياسة الايطالية الى الآن تأثر كبير فى الساسة والشبان .

الهندسات الجديدة أننا لا نأخذ بالمكان الاقليدى (ذى الأبعاد الثلاثة) إلا لأنه أكثر سهولة وموافقة ؟ فالمفهومات العلمية مفهومات مجردة ، أما المفهومات الفلسفية فهى مفهومات عيانية . فالحياة العيانية للفكر هى موضوع الفلسفة . وليست مهمة الفلسفة هى إدراك حقيقة خارجة عن الفكر أو عالية عليه ، فلا شىء خارج الفكر ، وإنما هى إدراك لحياة الفكر ، وهنا لا يكون ثمت فرق بين الفلسفة والتاريخ ، لأن التاريخ يسجل تكشف الفكر عن ذاته . وهذا فتح من أهم فتوحات كروتشه . وخليق بالفلسفة بعد هذا أن تعد منهجاً لتمييز صور نشاط الفكر ، وترتيب علاقات هذه الصور بعضها ببعض ، مع بيان وحدتها العضوية التى ينتج عنها عالم التجربة العيانى . ويرى كروتشه أن لنشاط الفكر صورتين: المعرفة والإرادة ، أو العلم والعمل ، وللمعرفة صورتان : معرفة حدسية ، ومعرفة مفهومية ، أما المعرفة الحدسية فهى إدراك للصور الجزئية الفردية ، وهذا هو الفن ؛ وأما المعرفة المفهومية فهى إدراك للعلاقات الكلية ، وهذا هو المنطق . ولنشاط العمل كذلك صورتان : نشاط اقتصادى ونشاط أخلاقى . أما الأول فهو يهدف إلى تحقيق غايات فردية ، وأما الثانى فهو يهدف إلى تحقيق غايات كلية . وهكذا يتألف من العلم والعمل بصورتيهما مفهومات أربعة تستنفد الحقيقة : الجمال والحق والمنفعة والخير . فهذه هى الحقيقة بكاملها ، وهى هى الفكر . ويطلق كروتشه على هذه الجوانب الأربعة من الحقيقة أو من الفكر اسم اللحظات الأربع . وليست

هذه اللحظات منفصلة بعضها عن بعض . بل إن كل لحظة منها تمثل الحقيقة العيانية كاملة . ففى اللحظة الأولى تتمثل الحقيقة بكاملها جمالا ، وفى اللحظة الثانية تتمثل الحقيقة كلها حقاً ، وفى اللحظة الثالثة تتمثل الحقيقة كلها منفعة ، وفى اللحظة الرابعة تتمثل الحقيقة كلها خيراً .

فلسفة الفن : والنشاط الفنى هو أول خطوات نشاط الفكر . أو هو الصورة الفجرية لنشاط الفكر . وهو حدس خالص ، والحدس هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية ، هو الإدراك الخالى من أى عنصر منطقى ، وهو من شأن المخيلة . فى حين أن الأدراك المنطقى من شأن الذهن الذى يدرك مفهومات كلية عامة . فالمعرفة إما حدسية وإما منطقية ، إما بالمخيلة وإما بالذهن ، إما لما هو فردى وإما لما هو كلى ، إما خالقة لصور ، وإما مكونة لمفهومات . والمعرفة الحدسية هى المعرفة الفنية ، وهى سابقة على المعرفة المنطقية ، فتقوم هذه عليها ولكنها هى لا تقوم على غيرها ، لأنها فجر كل معرفة . وكل حدس محض ، أى كل معرفة فنية ، فهى غنائية ، بمعنى أنها تعبر عن حالة خاصة بالذات . إن الفن هو هو التعبير عن شعور ، أو هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التى يحسها الفنان وبين الصورة التى يعبر بها عن هذه العاطفة ، أى بين الحدس والتعبير . ولذلك كان لا يمكن أن تصنف الفنون والأنواع الأدبية بصورة نهائية ، لأن الحدوس فردية وجديدة أبداً ، ولا نهاية لعددها . فلا قيمة ثابتة لتلك التصنيفات التى يضعها النقاد للفنون

وفى داخل الفن الواحد . ولا قيمة كذلك لتلك القوانين التى يضعها النقاد المتمذهبون (التجريبيون، والنفعيون ، والعقليون، والصناعيون، والاجتماعيون ؛ والنفسيون ، والحقيون ، والأخلاقيون بوجه خاص) فيعلقون قيمة الأثر الفنى على التزامه لقواعد ، أو احداثه للذة ؛ أو توليده لحقيقة ، وما إلى ذلك ، بحيث لا يعدون الأثر الفنى الذى يخرج على الأخلاق ، مثلا ، أثراً جميلا بل قبيحاً .

فانما الفنان فنان لا أكثر ، أى إنسان يحب ويعبر . ليس الفنان ، من حيث هو فنان ، عالماً ولا فيلسوفاً ولا أخلاقياً . وقد تنصب عليه صفة التخلق من حيث هو إنسان ، أما من حيث هو فنان خلاق ، فلا نستطيع أن نطلب إليه إلا شيئاً واحداً هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما به يشعر .

وعلى الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد لا موقف القاضى ولا موقف الناصح . وما الناقد إلا فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول ، فيعيش حدسه مرة ثانية ، ولا يختلف عنه إلا فى أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية .

المنطق : وإذا كانت فلسفة الفن هى علم الحدس الخالص أو المحض ، فإن المنطق هو علم المفهوم الخالص أو المحض ، والحدس لا يقوم على المفهوم ، فهو أول صورة للمعرفة . ولكن المفهوم يقوم على الحدس ، لأن الحدوس هى موضوع المعرفة المفهومية أو العقلية . فمعرفة المفهومات هى معرفة العلاقات القائمة بين الأشياء . وهذه الأشياء هى الحدوس ، وبدون هذه الحدوس لا يمكن وجود

المفهوم . فهذا النهر ، وتلك البحيرة، وهذا الجدول ، وتلك الكوب من الماء ، وهذا المطر ، كل أولئك حدوس، والماء عامة هو المفهوم. إلا أن المفهوم عند كروتشه يختلف عن المفهوم الارسطاطاليسى المجرد الذى لا يزيد على أنه تعميم ، فما المفهوم عند كروتشه إلا الفكر نفسه وقد بلغ مرحلة العموم . إنه بالنسبة إلى المفهوم الارسطاطاليسى بمنزلة المضمون من الصورة . إن المفهوم هو لحظة المنطقية التى تخرج من أرحام اللحظة السابقة أعنى لحظة الحدس . أما المفهومات الارسطاطالية ، فأحرى أن تسمى مفهومات كاذبة ، نوجدها فى سبيل غاية عملية هى حفظ ثروة المعارف المكتسبة . فالمنظومات العلميـة تقوم على مفهومات كاذبة ننشئها فى سبيل التذكر ورؤية تجليات الفكر التى لا حصر لها رؤية إجمالية من عل ، وفى سبيل التفاهم مع الآخرين . وتستوى فى ذلك العلوم الفيزيائية والعلوم الرياضية ، فجميعها مفهومات كاذبة ، لأنها مجردة من الواقع العيانى تجريداً ، ولا وجود لمجرد ، فى حين أن المفهومات الحقيقية الخالصة مفهومات عيانية ولا وجود لغير العيانى ، فهى رغم تعاليها على جميع الحدوس كامنة فى كل حدس أو محايثة فى كل حدس . وهكذا نرى المثالية المطلقة أو فلسفة المحايثة عند كروتشه تتجلى على أوضح صورة فى استخراج الفردى من الكلى بنوع من التنشر ، إذ يرى أن الفردى يمكن أن ينقلب إلى واقعة منطقيـة أى أن يصبح معقولا . حتى لقـد قال : « لو لم نكن نحن أنفسنا قيصر وپومپي أى هذا الكون الذى تحدد مرة فى قيصر وپومپي

ويتحدد الآن فينا لما استطعنا أن نكون أية فكرة عن قيصر وبومبي ، وهنا يوحد كروتشه بين الفلسفة والتاريخ . إن الرجل العادي يفهم التاريخ على أنه سجل الماضي ، ويفهم الماضي على أنه شيء قد انقضى . شيء كان موجوداً ولم يبق له وجود . ولكن الفيلسوف يرى أن التاريخ حقيقة راهنة، قائمة في الحاضر الحالي . إن الشخص العادي يرى أن له تاريخاً ، وأنه ليس بتاريخ . ولكن الحقيقة غير هذا ، ففكرنا ليس خارجاً عن تاريخه : إن تاريخنا هو هو حقيقتنا . وكما أن الماضي جزء جوهري في الحاضر ، فكذلك المستقبل جزء ضروري في كل تغير حاضر . إن التاريخ يعرض لنا الفكر في حقيقته . فالتاريخ لهذا معاصر أبداً . هو صورة الحقيقة كحاضر سرمدي ، ولا نقصد بالسرمدية الخروج على الزمان ، وإنما اعتبار الحقيقة كلها مدة واحدة هي الماضي والحاضر والمستقبل . وإذا صدق هذا على الحقيقة ، فقد صدق بالتالي على الفلسفة . ومن هنا كانت مهمة الفلسفة أن تكون منهجاً لا مذهباً ، فلا شيء نهائي ثابت في الفلسفة . وعلى هذا فلن تكون فلسفة المستقبل فلسفة إلهية أو ميتافيزيائية أو وضعية ، بل فلسفة تاريخية ، فلسفة للفكر على أنه الواقع العياني . وإذا كان ذلك كذلك فقد انتفى أن يكون ثمت خطأ مطلق ، لأن الحقيقة نسيج ضدين ، والخطأ أحد طرفيها أعني طرف السلب . إلا أن هناك مع ذلك خطأ إيجابياً ينتج عن سوء استعمالنا الملكات الفكرية إذ ننحرف بها نحو العمل لا النظر ، فهذا النوع من الخطأ إرادي يمكن تلافيه .

وبوصولنا الآن إلى الإرادة نصل إلى عالم آخر غير عالم المعرفة ، نصل إلى عالم العمل . وقد رأينا أن كروتشه يقسم نشاط الفكر إلى صورتين : نشاط المعرفة أو العلم ، ونشاط الإرادة أو العمل .

أما وقد فرغنا من شرحنا لعالم المعرفة فى صورتيه الحدسية أى الفنية ، والمفهومية أى المنطقية ، فلننتقل منه إلى دراسة عالم العمل فى صورتيه : الإقتصادية والأخلاقية .

فلسفة العمل : فما هى العلاقة بين عالم المعرفة وعالم الإرادة ؟ يرى كروتشه أنه بدون معرفة لا يكون ثمت إرادة . وعلى نحو ما تكون المعرفة تكون الإرادة . وهو بذلك يتفق مع ديكارت ، ويخالف مختلف النظريات البراجمية الشائعة فى الفلسفة الحديثة . ولكن ليس معنى هذا أن للعقل النظرى منزلة الصدارة بالنسبة إلى العمل . فليست المعرفة غاية وإنما هى وسيلة للحياة . إن الإنسان لا يستطيع أن يقف الحياة التى تنبض فيه وتتطلب الإستمرار . والمعرفة التى لا تفيد هذه الحياة معرفة زائدة بل بالتالى مضرة . ولكن الإنسان مع ذلك لا يستطيع أن يستمر فى هذا الخلق إلى غير نهاية بغير تفكير . فلا بد له أن يصعد ثانية من الحياة إلى المعرفة ، وأن يتجاوز بفكره الحياة التى تصبح الآن وسيلة وأداة للفكر نفسه . فنحن إذن بصدد دائرة ننتقل فيها من الفكر إلى الحياة ، ومن الحياة إلى الفكر ، ثم نستأنف الطواف وهكذا دواليك . وفكرة الدائرة هذه فكرة أساسية فى فلسفة كروتشه . فاللحظات

الأربع التى سبقت الاشارة إليها مرتبطة بعضها ببعض ارتباطا دائرياً ، ارتباط شارط بمشروط ، فاللحظة الأولى شارطة للثانية ومشروطة للرابعة . . ولكن لا يجب أن نفهم من ذلك أن فعل الارادة مجرد من الحرية ،وإذا كان ضروريا بهذا المعنى ، فهو حر بمعنى آخر ، لأن استئناف الطواف مصحوب دائما بخلق شىء لم يكن موجوداً وهو ثمرة فعل حر . ولكى نفهم ذلك يجب أن نشبه الفعل الارادى بالنشاط الفنى : فما من شاعر يخلق أثره حراً من شروط الزمان والمكان ، ولكن متى تم خلق القصيدة فقد أضيف إلى الوجود عنصر لم يكن موجوداً من قبل ، أو اكتشفت حقيقة كانت إلى ذاك مجهولة . والحرية إذن نسيج ضـــدين : ضرورة وحرية ، كما أن الخير نفسه نسيج ضدين : الشر والخير . وما نسميه شراً هو تغلب الارادات الجزئية المشتتة على الارادة الواحدة الكبرى . وهنا نحس أن كروتشه سينتقل بنا إلى تقسيم عالم العمل إلى صورتين : صورة النشاط الاقتصادى وصورة النشاط الأخلاقى .

فقد قسم كروتشه نشاط الفكر إلى صورتين : صورة العلم وصورة العمل . وقسم العلم إلى صورتين : الحدس الفنى والمفهوم الفلسفى . وهاهوذا الآن يقسم النشاط العملى إلى صورتين : النشاط الاقتصادى والنشاط الأخلاقى. أما النشاط الاقتصادى فهو يهدف إلى غايات فردية ، وأما النشاط الأخلاقى فهو يهدف إلى غايات كلية ، ولكن النشاط الثانى يتوقف على الأول كتوقف النشاط المنطقى على النشاط الفنى ، فالفرد محمول بطبيعته الخاصة على البحث

عن منفعته الشخصية ، ولـكنه محمول بطبيعته كذلك إلى الخروج عن نطاق الفردية والوصول إلى المنفعة الـكلية أو منفعة المنافع . وليست الأخلاق إذن إلا المنفعة الكلية . وفى كل أخلاق إذن اقتصاد إن الأخلاق تقوم على الاقتصاد كقيام المفهوم على الحدس .

وهنا نرى دائرة اللحظات الأربع (الجمـال والحق والمنفعة والخير) ترتبط لحظتها الثالثـــة بلحظتها الرابعة ارتباط شارط بمشروط ، ليستأنف الطواف من جديد : حدس فمنطق فاقتصاد . فأخلاق ، وهكذا دواليك ... وإذا سألت أين موضع الدين من هذه المراتب الأربعة فاعلم أن الدين فى رأى كروتشه لا يدخل فى ميدان الفن لأنه ينشد المطلق ، وإنمـا يدخل فى نطاق الفلسفة ، لـكنه فلسفة لم تنضج ولم تـكمل . . .

فى عام ١٩٢٣ كتب كروتشه يقول : (بانتهاء كتاب « فلسفة العمـل » ننتهى من عرض فلسفتنا التى أسميناها فلسفة الفـكر ، وبذلك تنتهى كل الفلسفة ، لأن الفـكر هو الواقع كله) . أجل هو الواقع كله ، على أن نفهم الواقع فهما حركياً أو جدليا . فكل لحظة من اللحظات التى يتجلى فيها الواقع ليست وقفة نهائية ، ولا هى وقفة موقتة . إن الفـكر مدفوع بقوة داخلية هى جوهره نفسه أو علة وجوده ، بفضلها يتحرك بغير انقطاع ، يدور على نفسه ، مغتنيا فى كل لحظة ، بعناصر جديدة .

مايو ١٩٤٧ المترجم

مقدمة المؤلف

دعانى الأستاذ إدجار لاڤت أوديل ، رئيس جامعة « Rice Institute » ، بمناسبة افتتاح هذه الجامعة الذى احتفل به احتفالا عظيما فى شهر أكتوبر من عام ١٩١٢ ، الى إلقاء بعض المحاضرات فى المسائل التى تؤلف الموضوع الأساسى لهذا الكتاب الصغير ، والتى كان القصد منها أن توجه السامعين بعض التوجيه الى المسائل الرئيسية من فلسفة الفن . واعتذرت عن تلبية الدعوة بسبب أشغالى الكثيرة التى تحول بينى وبين القيام برحلة طويلة الى خليج المكسيك . إلا أنهم أعادوا الكرة فى كثير من اللباقة ، فأعفونى من الذهاب بنفسى ، وطلبوا أن أرسل إليهم « مخطوط » المحاضرات حتى يترجموها الى الانجليزية (وكذلك فعلوا) ، ويدخلوا الترجمة فى عداد الكتب التى سينشرونها تخليداً لذكرى حفلات الافتتاح . فكان أن كتبت هذا « المجمل فى فلسفة الفن » ، فى بضعة أيام ، لا لشىء فى أول الأمر إلا أن أفىَ بوعد قطعته . حتى إذا أتممت كتابته ، شعرت بشىء من الغبطة والرضى ، لا لأنى ركزت فيه أهم القواعد التى ضمنتها كتبى السابقة فى هذا الموضوع فحسب ، بل لأنى عرضت هذه القواعد فى صورة أدنى الى التماسك والنفاذ مما فعلت فى كتابى « فلسفة الفن » الذى ألفته قبل ذلك بعشر سنين .

ثم إذا بشعور آخر يظهر فى نفسى . قلت : إن هذه المحاضرات الأربع ، إذا جمعت فى كتاب ، أمكن أن تنفع الناشئين الذين يشرعون فى دراسة الشعر ، والفن بوجه عام ؛ وقد تصلح كذلك لمدارس الثانوية ، فيقرؤها الطلاب فيما يقرؤونه من الكتب

التكميلية فى مادة الأدب والفلسفة . ذلك أننى أعتقد أن فلسفة الفن ، إذا أحسن تدريسها ، كانت خيراً من أى موضوع آخر ، كمقدمة لدراسة الفلسفة . فما من موضوع كالفن والشعر يمكن أن يوقظ اهتمام الشبيبة ويثير تفكيرها بسرعة . فالمنطق الذى يفترض أن يكونوا قد عانوا المباحث العلمية تظل معظم نظرياته مجردة بالنسبة اليهم . والأخلاق تبدو لهم فى العادة وعظا مملا . وما يسمى بعلم النفس يبعدهم عن الفلسفة بدلا من أن يدنيهم منها . ولا كذلك مسائل الفن ، فانها تؤدى بالفكر ، على نحو سهل تلقائى ، لا الى اكتساب عادة التأمل فحسب ، بل الى تذوق المنطق والأخلاق والميتافيزياء كذلك . فاذا فهموا مثلا علاقة المضمون بالصورة بصدد الفن ، فقد أخذوا يفهمون التركيب القبلى ، وإذا فهموا العلاقة بين الحدس والتعبير ، فقد وصلوا الى تجاوز المادية ، والى تجاوز الثنائية الروحية فى الوقت نفسه ، وإذا فهموا أن تصنيفات الأنواع الأدبية تصنيفات تجريبية فقد أخذوا فكرة عن الفرق بين الطريقة الطبيعية والطريقة الفلسفية ، وهكذا دواليك . على أنى قد أكون متوهما ، لضآلة تجربتى فيما يتعلق بالتعليم الثانوى (والحق أنى لا أعرف عنه شيئاً إلا من خلال ذكرياتى البعيدة ، وإن لم تزل قريبة ، أيام كنت على مقاعد الدرس فى المدارس الثانوية ؛ فعلى هذه الذكريات إنما أعتمد الآن فيما أذهب إليه)

على أن هذا التوهم هو الذى أقنعنى ، حين طبعت محاضراتى الأمريكية هذه باللغة الايطالية ، بأن أدع صديقى الناشر لاترزا ينشرها فى مجموعته المدرسية الجديدة « Collezione scolastica » التى أتمنى لها التوفيق ؟

نابولى ، رأس السنة ١٩١٣ ب . كروتشه

ما هو الفن ؟

« ما هو الفن ؟ » سؤال يمكن أن نجيب عليه مازحين (وقد لا تكون المزحة سخيفة) : الفن ما يعرف الناس جميعاً ما هو . فما لم نعرف ماهو الفن على نحو من الأنحاء ، لانستطيع أن نطرح هذا السؤال بحال من الأحوال . فكل سؤال يفترض أن يكون لنا إلمام بالشيء المسؤول عنه ، المشارُ إليه فى السؤال ، والشيء يكون لذلك موصوفاً معروفا .

ولا أدل على هـــذا مما نسمع من آراء صائبة عميقة فى الفن تجرى على ألسنة أولئك الذين لا يحترفون الفلسفة والنظر ، أولئك « العلمانيين »(١) ، أولئك الفنانين الذين لا يحبون المحاكمة والبرهان ، بل كثيراً ما تجرى على ألسنة البسطاء من الناس ، والعامة من أبناء الشعب ، فتارة تراها متضمنة فى الأحكام التى يصدرونها على هـذا الأثر أو ذاك من الآثار الفنية ، وتارة تسمعها فى صورة أقوال أو تعريفات . وقد يخيل إلينا ، على هذا الأساس ، أن فى وسعنا ، إن شئنا ، أن نخجل الفيلسوف الصلف الذى يعتقد أنه « اكتشف » طبيعة الفن ، إذ نضع أمام عينيه أو نردد على مسامعه ، آراء سابقة نقرؤها فى كتب شائعة ، ونسمعها فى

---

(١) يعنى المؤلف بهـذه الـكلمة الأشخاص الذين لا « يشتغلون فى فلسفة الفن » .

أحاديث العامة ، ونبين له أنها تنطوى جميعاً ، فى أوضح صورة ، على الاكتشاف الذى يتباهى به .

وكان يمكن أن يخجل الفيلسوف لو توهم أنه ، بفضل مذاهبه الخاصة ، يدخل إلى الشعور الإنسانى العادى شيئا شخصيا كل الشخصية ، غريبا عن هذا الشعور كل الغرابة ، وأنه يكتشف عالما جديدا كل الجدة . ولكن الفيلسوف لا يعبأ بكلامنا هذا ، بل يمضى فى طريقه قدما ، لأنه لا يجهل أن هذا السؤال «ما هو الفن؟» (وشأنه فى ذلك شأن كل سؤال فلسفى متصل بطبيعة الفن ، أو بالمعرفة على وجه العموم) إن اتخذ ، فى الألفاظ المستعملة ، مظهرَ ، مسألة عامة كلية يطمع المرء فى حلها للمرة الأولى والأخيرة ، لا يخلو أبداً من معنى ، نظراً إلى الظروف الناشئة من الصعوبات الخاصة التى تفعل فعلها فى لحظة خاصة من تاريخ الفكر . حقا إن الحقيقة تجرى فى الشوارع كما تجرى النكتة ، على حد المثل الفرنسى ، وكما تجرى الاستعارة التى هى «سيدة المجاز» ، على حد تعبير البلغاء ، الاستعارة التى وقع عليها مونتنى فيما يسمعه من ثرثرات خادمه المهذارة . إلا أن استعارة الخادم حل لمسألة تعبيرية متصلة بالعواطف التى تهز الخادم فى لحظة معينة ، والآراء المبذولة التى نسمعها كل يوم ، عمداً أو اتفاقا ، عن طبيعة الفن ، هى حلول منطقية تعرض لشخص ما ، لا يحترف الفلسفة ، لكنه ، بحكم كونه إنساناً ، فيلسوف هو الآخر إلى حد ما . فكما أن استعارة الخادم تعبر عادة عن طائفة من العواطف ضيقة فقيرة إذا قيست باستعارة الشاعر ، فكذلك الرأى المبذول

الذى يراه غير الفيلسوف ، يحل مسألة سهلة بالنسبة إلى المسألة التى يتناولها الفيلسوف . وقد يتخذ الجواب على سؤالنا « ما هو الفن ؟ » مظهراً واحداً فى الحالتين ، إلا أنه فى الحقيقة يختلف فى الحالة الأولى عنه فى الحاله الثانية ، تبعاً للاختلاف فى غنى مضمونه الداخلى . فجواب الفيلسوف ، إن كان فيلسوفاً حقاً ، يهدف إلى أن يحل حلا صحيحاً كافة المسائل ، المتصلة بطبيعة الفن ، التى ظهرت إلى الآن ، خلال التاريخ ؛ فى حين أن « العلمانى » يدور فى دائرة أضيق ، ويبدو عاجزاً فيما وراء هذه الحدود . ولا أدل على ذلك من تلك الطريقة السقراطية القوية الخالدة التى ترينا كيف يسهل على العارف أن يوقع غير العارف فى الاضطراب ، ويجعله عاجزاً عن الرد ، مع أن هذا قد بدأ بالإجابة إجابة صحيحة . ذلك أنه أثناء الاستجواب يتعرض لأن يفقد حتى هذا القليل الذى يملكه من المعرفة ، وعندئذ لا يجد من وسيلة إلا أن ينسحب إلى قوقعته ، قائلا إنه لا يحب الدخول فى تفصيلات دقيقة .

هذا هو إذن قوام صلف الفيلسوف : شعور بالقوة العظيمة التى تتمتع بها أسئلته وأجوبته . على أن هذا الصلف يحتفظ مع ذلك بشىء من التواضع . فإن الفيلسوف يعرف أنه ، إذا كان ميدانه أوسع من ميدان غيره بل أوسع ميدان ممكن فى لحظة معينة ، فان لهذا الميدان حدوداً على كل حال ، حدوداً يرسمها تاريخ هذه اللحظة ، فما يستطيع أن يطمع فى قيمة كلية ، أو كما يقال عادة ، فى حل نهائى . إن حياة الفكر اللاحقة ، إذ تجدد المسائل وتكثرها ،

تجعل الحلول السابقة ناقصة ، ولا أقول خاطئة ، فبعضها يصبح فعلا فى عداد الحقائق المفهومة ضمناً ، إلا أن بعضها الآخر يجب أن يعاد النظر إليه ، وأن يكمل . إن المذهب لأشبه ببيت ، ما تكاد تفرغ من بنائه وتزيينه حتى تراه محتاجاً (بفعل العناصر التهديمى) إلى عمل دائم وعناية مستمرة ، حتى ليأتى عليه حين لا يجدى فيه ترميم ولا تدعيم ، ولا بد فيه من الهدم التام وإعادة البناء من الأساس .

إلا أن ثمت فرقاً مع ذلك : فالبناء الجديد ، فى عمل الفكر ، يدعمه البناء القديم ، حتى لكأنه قائم فيه ، بنوع من السحر . وأنتم تعلمون أن الأشخاص الذين يجهلون هذا السحر ، أعنى من كانت عقولهم سطحية أو ساذجة ، يخافون منه خوفاً عظيما ، فيقولون فيما يكررون من نغماتهم المملة التى يهاجمون فيها الفلسفة ، إن الفلسفة تهدم عملها بغير انقطاع ، وإن كل فيلسوف يناقض الآخر . . . وجهلوا أن المرء يبنى منزله ثم يهدمه ثم يعيد بناءه ، وأن المهندس الجديد يناقض المهندس القديم ، وأننا إذ نتحدث عن هذه البيوت التى تبنى ثم تهدم ثم تبنى من جديد ، وعن هؤلاء المهندسين الذين يناقض بعضهم بعضا ، لا نستطيع أن نستنتج من ذلك أن من العبث أن نبنى بيوتا . .

ولئن كانت أسئلة الفيلسوف وأجوبته تمتاز بقوة أعظم فانها لا تزال تحمل معها خطر الوقوع فى خطأ أكبر . وكثيراً ما توصم بنوع من فقدان الحس السليم . ومهما يشجب هــذا العيب فانه ، لكونه ينتسب إلى أفق عال من الحضارة ، يتسم بطابع

ارستقراطى قابل لأن يحقر ويهزأ ، ولكنه قابل أيضاً لأن يكبر فى السر ويحسد . وعلى هذا الأساس إنما يقوم ذلك التباعد ، الذى يحلو لكثير من الناس أن يظهروه ، بين التوازن العقلى الذى يلاحظ فى الإنسان العامى وبين الشذوذ الغريب الذى يلاحظ فى الفلاسفة . فما كان لإنسان ذى حس سليم أن يقول ، مثلا ، إن الفن ما هو إلا صدى للغريزة الجنسية ، أو إن الفن ظاهرة سيئة لا مقام لها فى بلد أحسن حكمه ، مما قال به بعض الفلاسفة ، بل بعض الكبار من الفلاسفة . غير أن براءة ذى الحس السليم ضرب من الفقر . إنها براءة المتأخر المتوحش . وليس يضير الفكر فى تقدمه ، رغم ما يصبون إليه من عودة إلى براءة الحياة الوحشية وما يدعون إليه من حماية الحس السليم من شذوذ الفلاسفة ، أن يمضى فى طريقه ، غير حافل بما فى الحضارة من أخطار — وهل يستطيع أن يفعل أقل من ذلك ! — ولا آبه للخروج الموقت عن الحس السليم . إن تحريات الفيلسوف المتصلة بالفن مضطرة إلى التطويف فى طرق الخطأ كيما تلتقى أخيراً بطريق الحقيقة وطريق الحقيقة ليست مختلفة عن طرق الخطأ ، فانما هى جميعاً دروب واحدة ، إلا أن الحقيقة أشبه بسلك يتيح للمرء أن يكون سيد هذه المتاهة .

والاتحاد الوثيق بين الخطأ والحقيقة ناشىء من أن الخطأ المحض لا يمكن تصوره ، وإذا كان لا يمكن تصوره فهو غير موجود . إن الخطأ يتحدث بلسانين : أحدهما يقرر الخطأ والثانى ينفيه . واصطدام نعم بلا هو ما يسمى بالتناقض . ولذلك ترى أننا ، حين

نهبط من الاعتبارات العامة لنظرية نعدها خاطئة ، إلى التدقيق فى أجزائها ، نجد فى هذه النظرية نفسها وسيلة لتدارك خطئها ، نجد النظرية الصادقة التى تدفع بالمرء إلى وادى الخطأ . فمن الملاحظ مثلا أن أولئك الذين يحاولون أن يردوا الفن إلى الغريزة الجنسية ، يلجئون ، حين يريدون أن يبرهنوا على نظريتهم ، إلى أدلة ووسائط تفصل بين الفن والغريزة بدلا من أن تصل بينهما ؛ وأن ذلك الذى طرد الشعر من البلاد التى أحكم تنظيمها ، خلق هو نفسه ، بذلك ، شعراً جديداً رائعاً . لقد مرت على الإنسانية عهود من الدهر سيطرت فيها بصدد الفن آراء شوهاء فظة ؛ ولم يمنع ذلك ، حتى فى ذلك الحين ، من التمييز العادى بين الجمال والقبح على أوضح صورة ، ولا من التفكير فيهما على أرهف نحو ، منذ يتركون النظرية المجردة ، وينتقلون إلى الحالات الخاصة . إن الخطأ محكوم عليه لا بلسان القاضى بل بلسانه نفسه .

ولهذا الاتحاد الوثيق بين الحقيقة والخطأ ، كان سبيلنا إلى تقرير الحقيقة نوعا من النزاع يتيح للحقيقة أن تتحرر من الخطأ وهى فى حضن الخطأ ، وعندئذ تنشأ فينا رغبة أخرى صادقة ، لكنها مستحيلة ، هى أن نرى الحقيقة معروضة عرضاً مباشراً بدون نقاش ولا جدال ، وأن ندعها تتقدم وحدها فى فخامة وجلال ، كأن فى وسع مثل هذا العرض المسرحى أن يكون رمزاً صحيحاً للحقيقة ، التى هى الفكر نفسه ، والتى عليها ، مادامت هى الفكر نفسه ، أن تعمل وأن تجهد وأن تتعب . والواقع أنه ليس فى وسع أحد أن

يتوصل إلى عرض حقيقة من الحقائق إلا بنقـــد مختلف حلول المسألة التي تتعلق بها هذه الحقيقة . وما من كتيِّب ضئيل في الفلسفة ولا من كتاب مدرسي صغير إلا يستعرض في بدايته (أو يضم أثناء التفصيل) الآراء التي ظهرت تاريخياً أو يمكن تصورها بالخيال . والتي يريد ان يعترض عليها أو يصححها . وتعبر هذه الطريقـة ، رغم أنها تستعمل في غالب الأحيـان استعمالا كيفياً غير منظم ، عن اضطرار المرء اضطراراً مشروعا ، حين يعالج هـذه المسألة ، إلى استعراض كل الحلول التي قيلت في المـاضي أو يمكن تصورها بالخيال (أي في اللحظة الحاضرة ، وهي لذلك تاريخية أيضا) بحيث يكون الحل الجديد منطويا في ذاته على المجهود الانساني السابق .

لـكن هـذا الاضطرار اضطرار منطقي ، وهو لذلك جزء من الفـكر الحقيقي لا ينفصل عنه . فما يجب أن نخلط بينه وبين طريقة أدبية معينة في العرض ، إذا كنا لا نريد أن نقع في ذلك التحذلق الذي وقع فيه السكولائيون في القرون الوسطى واشتهر به جدليو المدرسة الهيجيلة في القرن التاسع عشر ، والذي يشبهه عدا ذلك اعتقاد بعضهم اعتقاداً خرافيا بقيمة خارقة لطريقة في العرض الفلسفي آلية خارجية . فانما يجب أن نفهم هذا الاضطرار فهما جوهريا لا عرضيا ، وأن نراعي الروح لا الشـكل ، وأن نتحرك في أثناء عرضنا لفكرتنا الخاصة تحركا حراً ، وفقا للأزمنة والأمكنة والأشخاص . وعلى هذا الأسـاس سوف أتحاشى في هذه المحاضرات السريعة التي أريد لها أن تـكون توجيها لطريقة

معالجة مسائل الفن ، سوف أتحاشى أن أسرد (كما فعلت فى غير هذا الكتاب) تاريخ التفكير الفنى ، أو أن أعرض فى صورة جدلية (كما فعلت فى غير هذا الكتاب أيضا) كل الخطوات التى خطاها التفكير الفنى فى تحرره من المناهج الخاطئة ، مبتدئا من أفقرها حتى أصل إلى أغناها . . وسأوفر ، لا على نفسى بل على القراء ، قسما من الحمل الذى سيحملونه فيما بعد إذا هم فتنوا بمنظر هذه الأرض التى اجتازوها طائرين كالعصفور ، فأرادوا بعد ذلك أن يقوموا برحلات تفصيلية فى بعض أقسامها ، أو أرادوا أن يجوبوها كلها من جديد ، منطقة منطقة .

وإذا عدت الآن إلى سؤالى الذى حدانى إلى هذا الاستهلال الضرورى (ضرورى حتى يجرد خطابى من مظهر الادعاء وحتى لا يوهم كذلك بأنه غير مفيد) ، أقول إذا عدت إلى سؤالى « ماهو الفن ؟ » لم يسعنى إلا أن أبادر فأقول ، فى أبسط صورة ، إن الفن رؤيا أو حدس .

فالفنان إنما يقدم صورة أو خيالا ، والذى يتذوق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التى دله عليها الفنان ، وينظر من النافذة التى هيأها له ، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة فى نفسه . ولا فرق هاهنا بين « الحدس » و « الرؤيا » و « التأمل » و « التخيل » و « الخيال » و « التمثل » و « التصور » وما إلى ذلك ، فتلك جميعاً مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن ، وتنهض بالفكر إلى مفهوم واحد أو إلى منطقة واحدة من المفاهيم ، مما يدل على اتفاق عام .

غير أن إجابتى بأن الفن حدس تستمد ، فى الوقت نفسه ، دلالتها وقوتها من كافة الآراء التى أنكرها ضمناً ، ومن سائر الأشياء التى أميزها عن الفن . فما هى هذه الآراء التى تنكرها هذه الإجابة ؟ سأشير إلى الرئيسية منها ، أو على الأقل إلى أهمها فى نظرنا ، فى هذه اللحظة التى وصلنا إليها من تطور الحضارة .

إن هذه الإجابة تنكر أولا أن يكون الفن واقعة مادية ، أن يكون ، مثلا ، ألواناً أو نسباً بين ألوان ، أن يكون أشكالا جسمية . أن يكون أصواتاً أو نسباً بين أصوات ، أن يكون ظاهرات حرارية أو كهربائية ، أى أن يكون على الجملة شيئا مما يشار إليه بقولهم « مادى » . ولاشك أن أساس هذا الخطأ ملحوظ فى الرأى العام نفسه ، إذ ينزع إلى حسبان الفن شيئا ماديا . فإن الفكر الإنسانى أشبه بأولئك الأطفال الذين يلمسون فقاعة الصابون ، ويودون أيضا لو يلمسوا قوس قزح . إنه إذ يعجب بالأشياء الجميلة يميل بطبعه إلى البحث عن أسباب ذلك فى طبيعتها الخارجية ، فيحاول أن يحكم (أو يعتقد أن عليه أن يحكم) على بعض الألوان بأنها جميلة ، وعلى بعضها الآخر بأنها قبيحة ، وعلى بعض الأشكال الجسمية بأنها جميلة وعلى بعضها الآخر بأنها قبيحة . إلا أن هذه المحاولة قد تمت كذلك بعد تفكر ووفقا لمنهج ، خلال تاريخ الفكر ، غير مرة ، منذ « القوانين » التى وضعها الفنانون والباحثون من أهل اليونان وجماعة النهضة وما قال به بعضهم من إمكان تعيين نسب هندسية عددية فى الأشكال

والأصوات ، إلى المباحث الجديدة التى قام بها الباحثون فى فلسفة الفن فى القرن التاسع عشر (كفشنر مثلا) ، والآراء التى اعتاد العلماء فى أيامنا هذه أن يتقدموا بها إلى مؤتمرات الفلسفة وعلم النفس والعلوم الطبيعية بصدد علاقات الظاهرات المادية بالفن .

وإذا سألتنا لم لا يمكن أن يكون الفن ظاهرة مادية ، قلنا قبل كل شىء: إن الظاهرات المادية ليست واقعية ، فى حين أن الفن الذى يقف عليه كثير من الناس حياتهم ويملؤهم فرحا إلهيا واقعى إلى أبعد حد ، ولهذا لا يمكن أن يكون ظاهرة مادية ، أى شيئا غير واقعى . ولاشك أن هذا يبدو غريبا لأول وهلة . إذ لاشىء أكثر رسوخا ويقينا فى نظر العامى من العالم المادى . ولكن لا يحق لنا فيما يتصل بالحقيقة ، أن نزهد فى برهان حسن ، أو أن نحل محله برهانا أقل حسنا ، لمجرد أن مظهره مخالف للحقيقة . ولكى تتغلبوا على ما فى هذه الحقيقة من غرابة وعنف ، ولكى تعتادوها وتألفوها يجب أن تلاحظوا أن عدم واقعية العالم المادى ليس أمراً برهن عليه برهانا لا يرد ، وقبله كافة الفلاسفة فحسب (اللهم إلا أن يكونوا من أولئك الماديين الجفاة الذين يقعون فى متناقضات المذهب المادى المفضوحة) ، بل إن الفيزيائيين أنفسهم أصبحوا يقرونها فيما يضيفونه إلى علومهم من دلالات فلسفية ، فيتصورون الظاهرات المادية على أنها نتائج لأسباب تند عن التجربة ، كالذرة والأثير ، أو على أنها مظهر لشىء «لا تمكن معرفته» . فلقد أصبحت مادة الماديين أنفسهم مبدأ فوق المادة ، وأصبحت الظاهرات المادية ، وفقا لمنطقها

الداخلى . وبالإجماع العام ، لا تعد واقعاً ، بل بناء يبنيه العقل من أجل العلم . وإذا كان ذلك كذلك فان سؤالنا هل الفن ظاهرة مادية يجب أن يكتسب هذا المعنى الجديد : هل يمكن أن يبنى الفن بناء ماديا ؟

ولا شك أن هذا يكون ممكناً ، ويستطاع تحقيقه فى الواقع ، إذا نحن أغفلنا التأثير الفنى الذى تحدثه فينا قصيدة من القصائد ، واهملنا الاستمتاع بهذه القصيدة ، ورحنا ، مثلا ، نعد الكلمات التى تتألف منها الأبيات ، ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف ، أو إذا أغفلنا التأثير الفنى الذى يحدثه فينا تمثال من التماثيل ، وأخذنا نقيس أبعاده ونزن ثقله ، مما يفيد الحزامين والحمانين كل الفائدة ، كما يفيد عملنا الأول التوبوغرافيين الذين « ينظمون » صفحات من الشعر ، ولكنه لا يفيد ذلك الذى يتأمل الفن ويدرسه ، ذلك الذى لا ينبغى له ولا يسمح له أن « يغفل » عن موضوعه الخاص . والفن ، بهذا المعنى الجديد ، ليس إذن ظاهرة مادية ، لأننا حين ننفذ إلى طبيعة تأثيره وطريقة تأثيره ليس يجدينا فى شيء أن نبنيه بناء ماديا .

وثمت إنكار آخر ينطوى عليه تعريفنا للفن بأنه حدس . فاذا كان الفن حدسا ، وكان الحدس من باب النظر لا العمل ، أى من قبيل التأمل ، كان من غير الممكن أن يكون الفن فعلا نفعيا . ولما كان الفعل النفعى يتجه دائما إلى بلوغ لذة واستبعاد ألم ، فإن الفن ، إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة ، لاشأن له بالمنفعة ، إذ لا شأن له باللذة

والألم من حيث هما لذة وألم . ومن السهل أن توافقونا على أن لذة ما من اللذات ، من حيث هى لذة ، ليست بذاتها فنية . فما من فن فى لذة الشرب إرواء للظمأ ، وما من فن فى التجول فى الهواء الطلق تحريكا للساقين وتنشيطاً للدورة الدموية ، وما من فن فى القيام بواجباتنا الشاقة التى من شأنها أن تنظم حياتنا العملية . بل إننا نلاحظ بوضوح ، أمام الآثار الفنية ، ما هنالك من فرق بين اللذة والفن : فقد يكون المنظر الذى تمثله لوحة من اللوحات حبيباً إلى قلبنا لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة ، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية . وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية ، مع أن المنظر ثقيل على النفس مقيت . ورب صورة نعترف بجمالها ثم هى تثير فينا الحنق والحسد لأنها من صنع عدو لنا أو منافس تدر عليه بعض الفوائد أو تمده بقوة جديدة . والخلاصة أن اهتماماتنا العملية وما يصاحبها من لذات وآلام تختلط أحياناً باهتمامنا الفنى ، إلا أنها لا تستند إليه ولا تقوم عليه . وهناك من يعرفون الفن بأنه اللذة ، ثم يريدون أن يخففوا من غلوائهم حتى لا يكون تعريفهم واهناً ، فيقررون أنه ليس اللذة على وجه العموم ، وإنما هو صورة خاصة من صور اللذة . ولعمرى إن هذا التضييق لا يذود عن ذلك التعريف ، بل هو تراجع حقيقى عنه ، فحين نسلم بأن الفن صورة خاصة من اللذة ، لا تكون صفته الخاصة هى اللذة بل ما يميز هذا النوع من اللذة عن غيره من أنواع اللذة . وعن هذا العنصر المميز ــ والفن أكثر من لذة أو هو غير اللذة ــ إنما يحسن أن نمضى باحثين .

والمذهب الذى يعرف الفن بأنه لذة يسمى خاصة باسم مذهب اللذة فى فلسفة الفن . وقد تقلبت عليه أحوال كثيرة معقدة خلال تاريخ المذاهب الفنية : فظهر أول ما ظهر فى العالم اليونانى ـ الرومانى ، وكانت له السيادة فى القرن الثامن عشر ، ثم ازدهر مرة ثانية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ولا يزال فى أيامنا هذه ينعم بكثير من العطف والتأييد ولاسيما من قبل المبتدئين فى فلسفة الفن الذين يبهرهم أول ما يبهرهم فى الفن أنه باعث على اللذة . وكان يقول تارة بنوع من اللذات ، وتارة بنوع آخر ، وتارة بطائفة من الأنواع (لذة الحواس الراقية ، لذة اللعب ، لذة الشعور بالقوة لذة الحب . . الخ الخ) ، وتارة يضيف إلى اللذة عناصر أخرى غير اللذة ، فيقول بالمنفعة (حين يفهمون المنفعة على أنها غير اللذة) أو يقول بإرواء الحاجات العقلية والأخلاقية أو ما أشبه ذلك من حاجات . والواقع أن التقدم قد تم بفضل هذا التقلب والتردد ، فظهرت عناصر غريبة فى قلب المذهب نفسه ، اضطر أن يدخلها إليه حتى يستطيع التلاؤم مع حقيقـــة الفن على نحو من الأنحاء . وكانت نتيجة ذلك أن تلاشى هذا المذهب ، من حيث هو مذهب للذة ، وأخلى مكانه لمذهب جديد أو على الأقل أشعر بالحاجة إلى وجود هذا المذهب الجديد . ولكن لما كان كل خطأ منحدرا من حقيقة (وقد رأيتم فيما يتصل بالمذهب المادى أن هذه الحقيقة هى إمكان « بناء » الفن ، وبناء كل ظاهرة أخرى ، بناء مادياً) فان مذهب اللذة منحدر هو الآخر من حقيقة لا شك فيها ، هى

أن النشاط الفنى مصحوب بلذة . فاللذة حظ مشترك بين النشاط الفنى وسائر أنواع النشاط الروحى . وما كان فى نيتنا حين عرفنا الفن بأنه حدس ، وميزناه عن اللذة وأنكرنا إنكاراً مطلقا إمكان التوحيد بين الفن وبين اللذة ، ما كان فى نيتنا أن ننكر مصاحبة اللذة للنشاط الفنى .

والإنكار الثالث الذى ينطوى عليه تعريفنا للفن بأنه حدس أن ينظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقى ، أى على أنه ذلك النوع من التأثير العملى الذى ، على اتصاله بالمنفعة واللذة والألم ، ليس نفعيا ولا لذيا بصورة مباشرة ، وإنما يحلق فى أفق روحى أسمى وأرفع . ولكننا نقول : ما دام الحدس فعلا نظريا فهو متعارض مع كل نوع من أنواع التأثير العملى ، حتى لقد لوحظ من قديم الزمان أن الفن ليس ناشئا عن الإرادة . فلئن كانت الإرادة قوام الإنسان الخير فليست قوام الإنسان الفنان . ومتى كان الفن غير ناشىء من الإرادة ، فهو فى حل كذلك من كل تمييز أخلاقى ، لا لأنه وُهب ميزة التحلل ، بل لمجرد أنه لا سبيل إلى انطباق التمييز الأخلاقى عليه . فقد تعبر الصورة عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورة نفسها ، من حيث هى صورة ، لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية . وليس ثمت قانون جنائى يحكم على صورة بالسجن أو بالإعدام ، بل ولا ثمت حكم أخلاقى يمكن أن يصدر عن إنسان عاقل ويكون موضوعه صورة .

إنك لا تستطيع أن تحكم على Francesca دانتى بأنها منافية للأخلاق ، وعلى Cordelia شكسبير بأنها أخلاقية — وما هما إلا لحنان من روحى دانتى وشكسبير ليس لهما إلا وظيفة فنية — إلا إذا استطعت أن تحكم على المربع بأنه أخلاقى وعلى المثلث بأنه لا أخلاقى . ومع ذلك فان النظرية الأخلاقية فى الفن قد وجدت ، هى الأخرى ، فى تاريخ المذاهب الفنية ، وهيهات أن تكون قد اندثرت الآن ، وإن كان اعتبارها قد سقط لدى الرأى العام ، وقد سقط لا لفقدان قيمتها الذاتية فحسب ، بل أيضاً ، وإلى حد كبير ، لزوال القيمة الأخلاقية فى بعض الاتجاهات الحديثة . فكان من ذلك أن سهل هذا الاستبعاد الذى كان ينبغى أن يتم باسم المنطق فحسب ، كما نفعل الآن . ومن تفرعات المذهب الأخلاقى قولهم إن غاية الفن أن يوجه الناس نحو الخير ، ويبث فيهم كره الشر ، ويصلح من عاداتهم ، ويقوم أخلاقهم ، وإن على الفنانين أن يساهموا فى تربية الجماهير ، وتقوية الروح القومى أو الحزبى فى الشعب ، أو إذاعة المثل الأعلى الذى يفرض على المرء أن يعيش حياة بسيطة جاهدة ، وما إلى ذلك . والحق أن هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك . فهل عجزُ الهندسة هذا يجردها من حقها فى الاحترام ؟ فليت شعرى لم يريدون إذن أن يجردوا الفن من مثل هذا الحق فى مثل هذه الحال؟ ! على أن فلاسفة الفن الأخلاقيين كانوا يدركون عجز الفن عن هذا ، فكانوا يتساهلون معه من حين إلى حين ، حتى أجازوا له أن يولد بعض

اللذات ، شريطة أن لا تكون ساقطة بشكل مفضوح ، وكانوا ينصحون إليه أن يستعمل ماله من سلطان على النفوس (بفضل ما يهيء لها من لذة ومتعة) فى سبيل الغايات الشريفة ، وأن يدهن المر بالعسل ، أى كانوا يسمحون له أن يتعاطى الفحش (وهل يستطيع أن يستغنى عن مفاتنه الطبيعة القديمة !) شريطة أن يكون ذلك فى سبيل الكنيسة والأخلاق . وكانوا فى أحيان أخرى ، يفكرون فى استخدامه أداة للتعليم ، لأن العلم جاف كالفضيلة ، وفى وسع الفن أن يرفع عنه هذا الجفاف ، وأن يجعل الدخول إلى هيكل العلم ميسوراً مستساغا ، وأن يكون مرشداً للناس فى العلم ، فيأخذ بأيديهم ، ويطوف بهم فيه ، كأنهم فى حدائق أرميد ، يسيرون فيها فرحين ملتذين ، ولا يشعرون بما تهيأ له نفوسهم من تجديد . وإنى حين أتحدث عن هذه النظريات لا أستطيع أن أمنع نفسى عن الابتسام . ولكن يجب أن لا ننسى أنها كانت أمراً جداً ، وأنها نتيجة مجهود عظيم حاول أن يدرك طبيعة الفن ويسمو بمفهومة ، وأن قد كان لها أنصار يسمون دانتى ، ولوتاس ، وباريني ، وألفيرى ومانزونى ، ومازينى ، فضلا عن غير الطليان . بل إن هذا المذهب الأخلاقى فى الفن لا يخلو ولن يخلو يوما ، بفضل تناقضاته نفسها ، من خير وفائدة . وقد كان ولا يزال وسيظل محاولة (ولو غير موفقة) لفصل الفن عن مجرد اللذة ، وإحلاله منزلة أسمى وأرفع ، بل إنه ، هو نفسه ، ينطوى على جانب من صواب ؛ فلئن كان الفن خارجا عن نطاق الأخلاق ، فان الفنان — من حيث هو

إنسان — ليس خارجا عن سلطان الأخلاق . إنه لا يستطيع أن يتحلل من واجباته كإنسان ، وينبغى له أن ينظر إلى الفن نفسه على أنه رسالة ، وأن يمارسه كواجب مقدس .

وإذا عرّفنا الفن بأنه حدس فقد أنكرنا كذلك (وهذا آخر إنكار ينطوى عليه تعريفنا ، وأهم ما يحسن أن نذكره بهذا الصدد) أن يكون معرفة مفهومية . فإن المعرفة المفهومية ، فى صورتها الخالصة أعنى الصورة الفلسفية ، واقعية النزعة دائما ، لأنها تحاول أن تقرر الواقع فى مقابل اللاواقع أو أن تقلل هذا اللاواقع . أما الحدس فمعناه أن لا يكون هنالك تمييز بين الواقع واللاواقع ، والمهم فى الصورة إنما هو قيمتها كصورة مثالية خالصة . وإذا فرقنا بين المعرفة الحدسية أو الحسية ، وبين المعرفة المفهومية أو العقلية ، أى بين « الإسطيطيقا والبوئيطيقا »(١) ، فانما نطمع فى استقلال هذا الشكل البسيط البدائى من المعرفة ، هذا الشكل الذى شبه بالحلم (بالحلم لا بالنوم) ، والذى تكون الفلسفة ، بالنسبة إليه ، أشبه باليقظة . والحق أن من يتساءل ، تجاه أثر من الآثار الفنية ، هل الشىء الذى يعبر عنه الفنان صادق أو كاذب من الناحية الميتافيزيائية أو التاريخية ، إنما يلقى سؤالا غير ذى معنى ، ويرتكب خطأ أشبه بخطأ من يدين أمام محكمة الأخلاق تصورات للخيال فى الهواء . إنه سؤال غير ذى معنى ، لأننا حين نميز بين الصواب والخطأ ،

---

(١) إشارة إلى النظريات الأفلاطونية فى المعرفة .

فانما يكون الأمر دائما أمر تقرير واقع وإصدار حكم . وهذا لا ينطبق على حالة صورة تخطر للفكر ، أو على حالة موضوع خالص ليس له صفة ولا محمول، ولا يمكن بالتالى أن يكون موضوع حكم. ومن العبث أن يعترض علينا بأن الصورة لا تبقى لها فردية ما لم تطابق « العام » الذى ليست الصورة إلا تحقيقا فرديا له . فنحن لا ننكر هنا أن « العام » ، كروح الله ، موجود فى كل مكان ، يحرك بذاته كل شيء ؛ وإنما ننكر أن يكون العام ، من الناحية المنطقية ، صريحا فى الحدس من حيث هو حدس . ومن العبث كذلك أن تلجئوا إلى مبدأ وحدة الفكر . فليس يوهن هذا المبدأ ، بل يقويه ، أن نميز تمييزاً واضحا بين الخيال والفكر ، فمن التمييز وحده إنما ينشأ التعارض ، ومن التعارض إنما تنشأ الوحدة العيانية .

إن صفة المثالية (التى تميز الحدس عن التصور ، وتميز الفن عن الفلسفة والتاريخ ، أى عن تقرير العام وإدراك الحادث أو روايته) هى الميزة الداخلية العميقة التى يمتاز بها الفن . فمتى تجرد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن ومات : مات فى الفنان فإذا به يصبح ناقداً بعد أن كان فنانا ، ومات فى المشاهد فاذا به يلاحظ الحياة فى حالة وعى ، بعد أن كان يلاحظها فى حالة وجد .

وتمييزنا للفن عن الفلسفة (الفلسفة بكامل اتساعها وبحسبانها شاملة لفكرة الواقع كلها) يستتبع تمييزات أخرى ، فى طليعتها تمييز الفن عن الخرافة أو الأسطورة . فالخرافة تبدو لمن يؤمن بها أمراً منزّلا ، ومعرفة للواقع فى مقابل اللاواقع ، ونجاة من مختلف

الاعتقادات التى يعدها وهمية خاطئة . ولا يمكن أن تصبح الخرافة فناً إلا متى أصبح المرء لا يعتقد بها ، فاذا هى فى نظره أشبه باستعارة من الاستعارات ، وإذا عالم الآلهة العابس عالم من جمال ، وإذا الله صـــورة للجمال والروعة والعظمة . أما الخرافة بعين المؤمن لا الكافر ، أى فى واقعها الصرف ، فليست مجرد صورة من مبدعات الخيال ، وإنما هى أمر دينى ، والدين فلسفة ، فلسفة لم تكتمل ولم تنضج ، ولكنه فلسفة على كل حال ، كما أن الفلسفة دين ، دين صفا ونضج ، ومابنى يصفو وينضج ، ولكنها دين على أى حال ، لأن موضوعها المطلق والخالد . وحتى يكون الفن أسطورة يعوزه الفكر ، ويعوزه الإيمان الذى ينشأ عن الفكر . ولا محل لإيمان الفنان أو كفره بالصورة التى يخلقها ، أليس هو خالقها ؟ وقولنا إن الفن حدس يستبعد كذلك أن يكون الفن وسيلة لإيجاد صنوف ونماذج وأنواع وأجناس (كما قال فيلسوف رياضى كبير بصدد الموسيقى) أو أن يكون عملا حسابيا لاشعوريا . فان تعريفنا هذا يميز الفن عن العلوم الوضعية والرياضية التى تتحقق فيها الصورة المفهومية كذلك ، ولو مجردة من صفة الواقعية ، لأنها تصور عام محض ، أو تجريد صرف . ذلك أن صفة المثالية التى يلوح أن العلوم الطبيعية والرياضية تتصف بها ، خلافا للفلسفة والدين والتاريخ ، والتى يبدو أنها تقربها من الفن (مما أدى بالعلماء والرياضيين فى أيامنا هذه إلى التباهى بأنهم يوجدون عوالم وهمية شبيهة بصور الشعراء وتهاويلهم) إنما هى نوع من المثالية لا يعتد

به ، لأنها تهمل الفكر العيانى ، وتنهج سبيل التجريد والتعميم ، أى لأنها تصدر أحكاما ، والأحكام قرارات إرادية ، وأفعال عملية ، والأفعال العملية ، من حيث هى أفعال عملية ، لا شأن لها بعالم الفن ، بل انها منافية للفن . ولذلك يتفق أن يكون نفور الفن من العلوم الوضعية والرياضيات أشد من نفوره من الفلسفة والدين والتاريخ ، لأن الفلسفة والدين والتاريخ أقرب إليه فى دنيا النظر والمعرفة، فى حين أن العلوم الوضعية والرياضيات تسوؤه جفوتها ، ويؤذيه سوء نظرتها إلى التأمل، حتى أن عداوة الشعر مع التصنيف أو قل مع الرياضيات أشبه بعداوة النار مع الماء . فالروح الرياضى والروح العلمى ألد أعداء الروح الشعرى . ومن آيات ذلك أن العصور التى تسودفيها العلوم الطبيعية والرياضيات (كالقرن الثامن عشر ، الذى سادت فيه النزعة العقلية سيادة عظيمة) هى أفقر العصور بالشعر .

ومطالبتنا هذه بفصل الفن عن المنطق تدخلنا ، كما قيل ، فى أصعب وأهم المجادلات التى يحتملها قولنا بأن الفن حدس . فإن النظريات التى تحاول أن تفسر الفن بالفلسفة أو الدين أو التاريخ أو العلوم أو الرياضيات تحتل فى تاريخ فلسفة الفن أكبر المجال ، وتتسلح بأسماء أعاظم الفلاسفة فى القرن التاسع عشر . فقد بين شلنج وهيجل أن من الممكن أن نوحد أو أن نمزج بين الفن وبين الفلسفة والدين ، وذهب تين إلى إمكان المزج بين الفن وبين العلوم الطبيعية ، وزعمت نظريات أصحاب مذهب الحقيقة الفرنسيين أن من الممكن أن نمزج بينه وبين الملاحظة التاريخية ، وبيّن المذهب

الصورى الذى قال به تلاميذ هربرت أن من الممكن أن يمزج بين الفن وبين الرياضيات . على أننا لا نستطيع أن نجد لدى هؤلاء المؤلفين ، ولدى غيرهم ممن يمكن ذكرهم ، أمثلة صرفة على هذه الأخطاء التى وقعوا فيها . ذلك أن الخطأ لا يكون أبداً «صرفاً» ، ولو كان صرفاً لاختلط بالحقيقة. وذلك هو السبب فى أن هذه المذاهب نفسها — وأسميها على سبيل الاختصار بالمذاهب المفهومية — تنطوى فى ذاتها على عناصر تهديمية تزداد وفرة وقوة بنسبة ما يكون فكر الفيلسوف الذى دان بها قويا جباراً . لذلك نرى هذه العناصر أوفر ما تكون وأقوى ما تكون لدى شلنج وهجل اللذين كانا يحسان إحساسا قويا بالشروط التى يتم فيها الخلق الفنى ، حتى لتتوجس فى ملاحظاتهما وبراهينهما نظرية مخالفة للنظرية التى ينطوى عليها إطار المذهب . أضف إلى هذا أن هذه النظريات المفهومية ، فضلا عن أنها أفضل من النظريات المتقدم ذكرها إذ تعترف بأن الفن شىء **نظرى** ، تساهم كذلك فى بناء المذهب الصادق ، لما تقتضيه ضمنا من تحديد العلاقات بين الخيال والمنطق ، بين الفن والفكر ، (ولئن كانت هذه العلاقات علاقات تمييز فهى أيضا علاقات وحدة) .

وفى وسعكم منذ الآن أن تروا كيف أن قولنا «الفن حدس» ، هذا القول الذى إذا صيغ بعبارات أخرى مرادفة (من مثل : « الفن أثر من آثار الخيال ») وجد جاريا على ألسنة جميع الناس الذين يتحدثون يوميا عن الفن ، ووجد فى أقدم المعاجم والكتب

(« تقليد » ، « وهم » ، الخ) — كيف أن هذا القول ، إذ يجرى الآن مجرى العرض الفلسفى ، يمتلىء بمضمون تاريخى نقدى جدلى ما أعطيتكم الآن إلا صورة مصغرة عما ينطوى عليه من غنى وتعقد . فلا تعجبوا إذن أن يكون الاستيلاء على هذه العبارة قد كلف جهوداً جبارة . فهو أشبه بالاستيلاء على مرتفع شاهق اقتُتل عليه طويلا ، فشتان بينه وبين تسلق المتنزّه السادر، فى أيام سلم . ما هو بالمحطة يقف عندها متنزه . بل هو نتيجة ورمز لظفر يناله جيش بعد طول قتال . ومن معجزات الفكر أن هذا التقدم الشاق الذى يتتبع مؤرخ فلسفة الفن مراحله لا يفقد الظافر أثناءه شيئا من قواه بتأثير الضربات التى يسددها إليه خصمه ، بل على العكس يستمد من هذه الضربات قوى جديدة ، ويصل إلى القمة وهو يدفع خصمه ويصحبه معا .

ولا أستطيع أن أذكر إلا عابرا قيمة فكرة التقليد التى أتى بها أرسطو (وقد ظهرت كنقيض موضوع لكفر أفلاطون بالشعر)، وقيمة المحاولة التى قام بها هذا الفيلسوف نفسه فى التمييز بين الشعر والتاريخ ، ثم أدت إلى فكرة لم توضح توضيحا كافيا ، ولعلها لم تصل إلى الوضوح فى ذهن أرسطو نفسه ، وظلت لذلك مهملة مدة طويلة ، إلى أن أصبحت فى العصور الحديثة نقطة البدء فى التفكير الفنى . ولأذكر ، عابراً كذلك ، ما شهد القرن السابع عشر على وجه الخصوص من شعور قوى باختلاف **المنطق** عن **الخيال** ،

والحكم عن الذوق ، والعقل عن العبقرية ، وما أظهره ڤيكو ، على أروع صورة ، من تعارض بين الشعر والميتافيزياء فى كتابه «العلم الجديد» ، وما تم على يد باومجارتن من تأسيس فلسفة للفن متميزة عن المنطق ، وإن ظل باومجارتن مرتبكا بالنظرية المفهومية ، ولم يستطع أن يدخل فى إطار آثاره ما استهدف من غاية ؛ وكذلك ما وجهه كنت إلى باومجارتن وكافة تلاميذ ليبنتس وولف من نقد ، فبيّن فى وضوح كيف أن الحدس هو الحدس ، لا « تصور غامض مشتبه » ؛ وما عملته النزعة الرومانطيقية ، بفضل نقدها الفنى ومبدعاتها التاريخية ، فضلا عن مذاهبها الفنية ، من إذاعة الفكرة الشخصية فى الفن التى كان قد أعلنها ڤيكو ؛ وأخيراً ما بدأه فرانسيسكو دى سانكتيس من نقد ، لجرد الفن من كل نزعة نفعية أو أخلاقية أو مفهومية ، وذهب إلى أنه **صورة** خالصة ، على حد تعبيره ، أو حدس خالص .

ولكن عند أقدام الحقيقة — على حد تعبير دانتى — « يفرخ » الشك الذى يدفع بفكر الإنسان من « قمة إلى قمة » ، فاذا بالمذهب الذى يتصور الفن حدسا أو خيالا أو صورة ، يؤدى إلى مشكلة جديدة (ولا أقول أخيرة) ، لا تنزع الآن إلى مقابلة الفن بالفيزياء واللذة والأخلاق والمنطق ، وتمييزه عن ذلك كله ، بل تنحصر فى نطاق الصور نفسها ، فتشك فى أن يكون الفن صورة فحسب ، وتدور بالمسألة الآن حول التمييز بين الصورة الخالصة والصورة غير

الخالصة ، فنتساءل : ما هو الدور الذى يمكن أن يحتله فى الفكر عالم من الصور الخالصة المجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم بل ومن الأخلاق أو اللذة ؟ وهل أدنى إلى العقم والعبث من أن نحلم ، والأعين منا مفتحة ، فى هذه الحياة التى لا تقتضى أن تكون الأعين مفتحة فحسب ، بل تقتضى كذلك أن يكون العقل مفتحاً ، وأن يكون الفكر يقظا قوياً ؟ الصور الخالصة ! ألا إنها « أحلام » كسولة متقلقلة تافهة ، فهل يكون هذا هو الفن ؟ لا شك أنه يحلو لنا أحياناً أن نقرأ بعض روايات المغامرات التى تتعاقب فيها الصور بعضها وراء بعض على أنحاء غريبة غير متوقعة . لكن ذلك لا يحلو لنا إلا فى لحظات التعب ، حين نضطر إلى تزجية الوقت وإننا لنشعر فى هذه الحالة شعوراً واضحاً بأن هذه البضاعة ليست من الفن فى شىء . فإنما نحن بسبيل اللعب وتزجية الوقت . ولكن إذا كان الفن لعباً وتزجية للوقت فقد وقع ثانية فى أحضان مذاهب اللذة التى تنتظره بفارغ صبر وترحب به أجمل ترحيب . فإنها لحاجة طبيعية ومدعاة لذة أن نرخى قوس العقل المتعب أو الإرادة المرهقة من حين إلى حين ، فندع الصور تتعاقب فى الذاكرة على غير نظام ، أو نؤلفها بواسطة الخيال على نحو غريب ، ونحن فى حالة أشبه بالوسن ، حتى إذا نلنا نصيبنا من الراحة ، نفضنا هذه الحالة عن أنفسنا ، لا لشىء فى بعض الأحيان إلا لننصب بعد ذلك على العمل الفنى الذى لا نستطيع أن نقوم به مضطجعين . وهكذا ، إما أن لا يكون الفن حدساً خالصاً وتظل المطالب التى أعربت عنها النظرية التى اعترضنا عليها

غير متحققة ، وبهذا نفسه نرى اعتراضنا نفسه على هذه المذاهب يتضعضع بنتيجة ما ينبثق من شكوك ؛ وإما أن لا يكون الحدس مجرد خيال .

ولكى نجعل المسألة أكثر دقة يحسن أن نحذف منها على الفور القسم الذى تسهل الإجابة عليه والذى لم أشأ أن أغفله لأنه يكون فى العادة ممتزجا بها . فالحقيقة أن الحدس يجنح إلى إيجاد صورة ، لا كتلة غير منسجمة من الصور ، مما يمكن الحصول عليه بتذكر صور قديمة ، أو جعل الصور تتعاقب بعضها بعضها وراء بعض بفعل إرادى ، أو ضم صورة إلى أخرى بفعل إرادى آخر ، كما يُضم رأس إنسان إلى عنق حصان لصنع لعبة من لعب الأطفال . وقديماً عمدت البوئيطيقيا ، تمييزاً للحدس عن نزوات الخيال ، إلى مفهوم **الوحدة** على وجه الخصوص ، فكانت تقتضى أن يكون الأثر الفنى **بسيطا واحدا** ، وعمدت كذلك إلى مفهوم آخر قريب من ذاك هو مفهوم **الوحدة فى التنوع** ، فكانت تقرر أن تدور الصور الكثيرة حول مركز واحد ، وأن تنصهر فى صورة تركيبية . كما أن كثيراً من فلسفات القرن التاسع عشر يميز ، لهذا الغرض نفسه ، بين التخيل (وهو الملكة الفنية الخاصة) وبين الخيال (وهو ملكة لا تمت إلى الفن بصلة) والواقع أن جمع الصور ، والتخيّر بينها ، وضمها بعضها إلى بعض ، كل ذلك يفترض أن يكون الفكر متمتعاً بملكة الإبداع ،

خليقا بإيجاد صور خاصة . وهذا هو التخيل المبدع . أما الخيال فهو طفيلي يعيش على حساب غيره ، ويوجد مركبات صناعية خارجية ، وليس أهلا لتوليد الحياة توليداً عضويا . وإذن فالمسألة العميقة التى تثوى تحت تلك العبارة السطحية التى عرضناها بها فى أول الأمر هى ما يأتى : ما هو الدور الذى يخص الصورة الخالصة فى حياة الفكر ؟ أو — والمعنى فى الحقيقة واحد — كيف تنشأ الصورة الخالصة ؟ إن كل أثر فنى عبقرى يبعث على وجود سلسلة طويلة من المقلدين يلوكونه ويفصلونه ويبالغون فيه حتما ، وهذا كله من دور الخيال وهو نقيض التخيّل . وليس يعنينا هذا الاجترار فى شيء . وإنما نريد أن نتساءل عن منشأ ذلك الأثر العبقرى نفسه . ولكى نوضح هذه النقطة ينبغى أيضا أن نتعمق طبيعة التخيل والحدس الخالص .

وخير سبيل للاتجاه نحو تعمق هذه الدراسة أن نذكر وننقد النظريات التى حاول بعضهم بواسطتها (متحاشين الوقوع ثانية فى المذهب المادى أو المذهب المفهومى) أن يميزوا الحدس الفنى عن الخيال الخالص المفكك ، ويبينوا قوام مبدأ الوحدة ، ويفسروا صفة الإبداع التى يمتاز بها التخيل . قال بعضهم إن الصورة تكون فنية حين تجمع بين المحسوس والمعقول ، وتمثل فكرة . ولكن كلمتى « معقول » و « فكرة » ليس لهما من معنى آخر (لدى أشياع هذا المذهب أيضا) غير معنى التصور ، الذى لن يكون إلا التصور العيانى أو الفكرة ، التى وصل إليها التأمل الفلسفى بعد تقدم ، لا التصور المجرد

أو المفهوم التصورى الذى يلاحظ فى العلوم . والفكرة لا تجمع بين المحسوس والمعقول فى ميدان الفن وحده ، بل فى كل ميدان . فإن المفهوم ، على نحو ما فهمه كنت ، وعلى نحو ما ظل يفهم بعده ، قد ملأ الهوة القائمة بين العالم المحسوس والعالم المعقول ، لأنه أصبح يعد حكما ، وأصبح الحكم يعد تركيباً قبلياً ، وأصبح التركيب القبلى يعد — تجسد الكلمة ، والتاريخ . وهكذا نرى أن هذا التعريف يخرج عن الغاية التى استهدفها فإذا به يرد التخيل إلى المنطق ، ويرد الفن إلى الفلسفة ، ولا يعدو مفيداً ، على الأكثر ، إلا بالنسبة إلى المفهوم العلمى المجرد ، مما لا يتصل بمسألة الفن . فأن نطالب للمفهوم بعنصر محسوس فضلا عن العنصر المحسوس الذى ينطوى عليه فى ذاته ، من حيث هو مفهوم عيانى ، فذلك شىء زائد . أما إذا أصررتم على هذا المطلب ، فانكم تتخلصون ولا شك من فهم الفن على أنه فلسفة وتاريخ ، ولكنكم تنتقلون إلى فهم الفن على أنه رمز بمعنى allégorie . وإنكم لتعرفون حق المعرفة ما يعترض فكرة الرمز هذه من صعوبات ، وتشعرون عامة بما تتصف به من برود ومناقضة للفن . فالرمز جمع خارجى إتفاقى تحكمى بين واقعتين روحيتين : المفهوم أو الفكرة من جهة ، والصورة من جهة أخرى ، جمع يفترض أن تشير هذه الصورة إلى هذا المفهوم . ولن نصل ، بواسطة فكرة الرمز ، إلى تفسير طابع الوحدة فى الصورة الفنية . بل إننا حين نأخذ بهذا الرأى إنما نقرر بإرادتنا وجود الثنائية . فان الفكرة ، فى هذا الجمع ،

تظل فكرة ، والصورة تظل صورة ، بدون أن يكون بينهما من علاقة . فاذا تأملنا الصورة نسينا المفهوم (بدون أى ضرر بل مع شيء من الفائدة) ، وإذا تأملنا المفهوم بددنا (مع شيء من الفائدة كذلك) الصورة الزائدة المربكة . وقد لقيت فكرة الرمز كثيراً من العطف فى القرون الوسطى ، أى فى ذلك العهد الذى تختلط فيه النزعة الجرمانية بالفكر الرومانى ، أعنى الخيال الجامح بالتفكير الدقيق . ولكنها كانت فكرة نظرية ، لا تدل على حقيقة الفن نفسه إبان القرون الوسطى ، هذا الفن الذى ما دام فناً فهو يستبعد الرمز أو يصهره فى ذاته . وإن هذه الحاجة إلى حل الثنائية فى الرمز تؤدى ، فى الواقع ، إلى تحسين النظرية التى تفهم الحدس على أنه رمز إلى فكرة ، فتقلبها إلى نظرية تفهم الحدس على أنه رمز بمعنى (symbole). ذلك أنه ، فى الرمز ، لا يكون للفكرة قيمة بذاتها . لأن من الممكن أن تعقل بدون التصور الذى يرمز إليها ، ولكن ولا التصور يكون له قيمة فى ذاته ، لأن من الممكن أن يُتصور تصوراً حياً بدون الفكرة التى يرمز إليها . إن الفكرة تنحل بكاملها فى التصور ، كانحلال قطعة السكر التى تذوب فى قدح الماء ، فتبقى فيه ، وتظل تفعل فى كل ذرة من ذراته ، ولكن لا يمكن أن يعثر عليها فى صورة قطعة من السكر (وعلى عاتق فيشر تقع مغبة استعمال هذا التشبيه الفظ ، فى مثل هذا الموضوع الشعرى الميتافيزيائى) ، والفكرة التى اختفت ، وأصبحت بكاملها تصوراً ، ولم يعد من الممكن إلتقاطها فى صورة فكرة (اللهم إلا

أن تستخرج كما يستخرج السكر من الماء المسكر) لم تبق فكرة ، وإنما هى علامة لمبدأ الوحدة الذى لم يكتشف بعد ، ولكنه موجود فى الصورة الفنية . حقاً إن الفن رمز . إنه بكامله رمز . إنه بكامله دلالة . ولكن رمز أى شىء هو؟ ودلالة أى شىء هو ؟ إن الحدس يكون فنياً حقاً ، يكون حدساً حقاً ، لا كتلة مفككة من الصور ، حين يكون له مبدأ حيوى يحركه ويكون من صلبه . فما هو هذا المبدأ ؟

فى وسعنا أن نقول إن الجواب على هذا السؤال يأتى من الخارج ، يأتى من النظر إلى ذلك النزاع الكبير ، الذى لم تشهد ساحة الفن نزاعاً أكبر منه ، بين **الرومانطيقية والكلاسيكية**. وإذا أردنا أن نضع تعاريف عامة ، كما ينبغى ان نفعل هنا ، ونغض الطرف عن التعاريف الثانوية العرضية ، قلنا إن المذهب الرومانطيقى هو المذهب الذى يطلب إلى الفن أول ما يطلب أن يكون انصباباً عفوياً عنيفاً لما يختلج فى نفس الإنسان من عواطف الحب والكره ، والغم والفرح ، واليأس والحماسة ، ويكتفى ، مختالا ، بصور غائمة غير محددة ، وأسلوب مقتضب مؤلف من إلماعات خاطفة ، وإشارات غامضة ، وعبارات تقريبية ، واندفاعات قوية مضطربة . أما المذهب الكلاسيكى فانه ، خلافاً لذلك ، يحب العواطف الهادئة ، والأهداف الحكيمة ، والشخصيات المدروسة طبائعها ، الواضحة حواشيها ، ويحب الاعتدال والتوازن

والوضوح ، ويميل إلى التصور ، خلافاً المذهب الرومانطيقى الذى يميل إلى العاطفة . يقول الرومانطيقى : ما قيمة الفن الغنى بالصور إن لم يتحدث إلى القلب . وماذا يضيرنا ألا تكون صوره برّاقة متى تحدث إلى القلب ؟ ويقول الآخر : ماذا يجدينا أن نهز العواطف ونحرك المشاعر ، إن لم يسترح الفكر إلى صورة جميلة ؟ وإذا كانت الصورة جميلة ، وركن إليها الذوق ، فماذا يضيرنا أن لاتحتوى على تلك العواطف التى يستطيع كل الناس أن يحصلوا عليها فى غير الفن ، والتى تسخو بها الحياة أكثر مما نريد فى بعض الأحيان ؟ — ولكننا إذا تركنا هذه الحجج الواهية العقيمة ، وأغفلنا الآثار العادية التى خلفتها كلتا المدرستين الرومانطيقية والكلاسيكية ، أعنى الآثار التى شوشتها الأهواء من جهة ، والآثار التى أعوزت جمالها الحرارة من جهة أخرى ، وألقينا النظر لا إلى آثار التلاميذ بل إلى آثار الأساتيذ ، لا إلى آثار العاديين بل إلى آثار العظام ، وجدنا هذا التناقض يزول من بعيد ، ولا يبقى فى وسعنا أن نأخذ بواحد من الرأيين : إنك لا تستطيع أن تنعت الفنانين العظام بأنهم رومانطيقيون أو بأنهم كلاسيكيون ، ولا تستطيع أن تصف الآثار العظيمة أو الأجزاء القوية من هذه الآثار بأنها رومانطيقية أو كلاسيكية ، بأنها عاطفية أو تصورية ، لأنها كلاسيكية رومانطيقية معاً ، لأنها عاطفة وتصور فى آن واحد : هى عاطفة قوية صنعت لنفسها تصوراً رائعاً . فكذلك هى آثار

الفن الهيليني على وجه الخصوص ، وكذلك هي أيضاً آثار الفن الإيطالي والشعر الإيطالي من ثلاثيات دانتي البرونزية التي يتجلى فيها سمو القرون الوسطى ، إلى قصائد بترارك الأربع عشرية الشفافة التي تحس فيها الكآبة ، وترى الخيال الجميل ، إلى ثمانيات أريوست الرائقة التي تقرأ فيها حكمة الحياة والسحر من خرافات الماضي ، إلى الإحدى عشريات التي نثرها فوسكولو مودعاً فيها معنى البطولة وفكرة الموت ، إلى قصائد ليوباردي الزاهدة العابسة التي تقع فيها على ما لا نهاية له من فنون القول ، بل إلى مخلفات هذا الانحلال الأممي الذي يلاحظ اليوم ، ويعبّر عن دقائق اللذات وشهوانية الحيوان ، ويتمثل في نثر وشعر هذا الإيطالي ، دانتزيو (وما أدعي أن هذه الأمثلة الأخيرة تعادل الأمثلة السابقة) . فتلك كلها نفوس تجيش بعميق العواطف ، وما آثارهم إلا أزهار خالدة نبتت على أهوائهم .

هذه التجارب وهذه الأحكام النقدية يمكن أن تلخص نظرياً في الصيغة الآتية : إن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته . فإنما كان الحدس حدساً حقاً لأنه يمثل عاطفة . ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس . إن العاطفة ، لا الفكرة ، هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية . تشوّف محصور في دائرة تصور : ذلكم هو الفن . وفي الفن ، لا يكون التشوف إلا بالتصور ، ولا يكون التصور إلا بالتشوف . أما أن تقولوا هذه

ملحمة وهذه غنائية ، أو هذه درامة وهذه غنائية ، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه . إن الفن هو الغنائية أبداً ، وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها . وما نعجب به فى الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التى تكتسبها حالة نفسية ، وذلك ما ندعوه فى الأثر الفنى بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة . وما نكرهه فى الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة مختلفة ، نراها تتنضد بعضها فوق بعض ، أو يختلط بعضها ببعض ، أو تكون أشبه بسديم مضطرب ، ثم نرى المؤلف يحاول أن ينظمها فى وحدة معينة ، فيستعمل لهذا الغرض تصميماً مخبأ ، أو فكرة مجردة ، أو انفعالا عاطفياً خارجاً عن نطاق الفن ، وإذا بأثره سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا فى أول وهلة أنها ثمينة ، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا ، لأننا لا نراها تنحدر من حالة نفسية ، ولا تنشأ عن باعث بالذات ، وإنما هى تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التى تأتى من القلب لتنفذ فى القلب . وليت شعرى ما عسى أن يكون من شأن صورة تقتطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر ! ما عسى أن يكون من شأن شخصية تنتزع من جوها وشخصياتها المحيطة بها لتنقل إلى جو آخر ! لا أبلغ فى هذا الصدد من تلك المناقشات القديمة حول الوحدة الدرامية التى كانت فى أول الأمر قاعدتى الزمان والمكان الخارجيتين ، ثم صارت بعد ذلك إلى وحدة

« الفعل » ، ثم انتهت أخيراً إلى وحدة « الاهتمام » الذى ينبغى أن ينحل هو الآخر إلى « الاهتمام » الذى يستثير فكر الشاعر ، أى المثل الأعلى الذى يحرك نفسه . ولا أبلغ فى هذا الصدد كذلك من النتائج النقدية التى تسفر عنها الخصومة الكبرى بين الكلاسيكيين والرومانطيقيين ، إذ تؤدى إلى إنكار الفن الذى يستعين بعاطفة لم تتحول إلى صورة ، يستميل بها القلوب ويفتنها عن عيوب الصورة ، أو الفن الذى يستعين بالوضوح السطحى والمخطط الصحيح فى الظاهر ، والتعبير الدقيق فى الظاهر ، فيحاول أن يفتن العقل عن فقدان الباعث الفنى والعاطفة الملهمة التى تنبع منها الآثار الفنية . هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الانجليز ، وقد أصبحت اليوم فى عداد الأفكار الدارجة ، هى أن « كل الفنون تقترب من الموسيقى » . والأصح أن نقول : « كل الفنون موسيقى » ، إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفى للصور الفنية ، مستبعدين الصور التى تبنى بناء آلياً أو ترسف فى أثقال الواقعية . وهناك فكرة أخرى ، لا تقل عن هذه شهرة ، ترجع إلى شبه فيلسوف سويسرى ، وقد أصابها لحسن الحظ أو لسوئه ما أصاب تلك فأصبحت شائعة عامية ، هى أن « كل منظر حالة نفسية » . وتلك حقيقة لاشك فيها ، لا لأن المنظر منظر بل لأن المنظر من الفن .

فالحدس لايكون إذن إلا حدساً غنائياً . وليست الغنائية صفة

أو نعتاً للحدس ، وإنما هي مرادف له ، هي أحد المرادفات الكثيرة التي ذكرتها والتي تفيد جميعاً معنى الحدس . ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية ، فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة هو دائماً مجموعة من الصور ، فليس هنالك صور — ذرات ، كما أن ليس هنالك أفكار — ذرات) ، أعني الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسما حياً ، وينطوي لذلك على مبدأ حيوي هو الجسم الحي نفسه ، وبين ذلك الحدس الزائف الذي هو كومة من الصور جمعت على سبيل التسلية أو في سبيل أية غاية عملية أخرى ، بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبدُ لك ، لكونها عملية ، جسما حياً بل جسما آلياً — أما فيما عدا هذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظة « الغنائية » في صورة النعت من قيمة . وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرّف الفن أكمل تعريف .

— ٢ —

أحكام سابقة بصدد الفن

لا شك أن المنهج الذى رسمت خطوطه بإيجاز ، للتمييز بين الفن وبين الأشياء الأخرى التى اختلط بها ، يوجب بذل مجهود فكرى عظيم . غير أننا نسترد ثمن هذا المجهود حرية كبيرة ، ننعم بها بإزاء تلك التمييزات الخداعة الكثيرة التى تملأ ساحة فلسفة الفن ، وتغرى المرءَ سهولتها وبداهتُها الظاهرة ، فتحول بينه وبين فهم الفن على حقيقته . ويحسن بنا الآن أن نردها واحدة بعد أخرى .

وأشهر هذه التمييزات هو التميز بين **المضمون والصورة** ، الذى شطر فلاسفة الفن فى القرن التاسع عشر إلى مدرستين : مدرسة المضمون ، ومدرسة الصورة . فقد تساءلوا : هل يقوم الفن على المضمون وحده ، أم على الصورة وحدها ، أم على كلا المضمون والصورة معاً ؟ أما بعضهم فقد ذهبوا إلى أن الفن كلّه مضمون ، وحددوا هذا المضمون تارة بما يلذ ، وتارة بما يتفق مع الأخلاق ، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سماوات الفلسفة والدين ، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية ، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية . وأجاب الآخرون : بل ليس للمضمون كبير قيمة ،

فما هو إلا كحمالة تعلق عليها الصور الجميلة التى تبدعها العبقرية الفنية ، وتودع فيها الوحدة والانسجام والتناظر وما أشبه ذلك. ويحاول كلا الفريقين بعد ذلك أن يجتذب العنصر الذى أبعده فى أول الأمر من طبيعة الفن ؛ فيقول أشياع المضمون إن من الممكن أن يستفيد المضمون (وهو العنصر المكون للجمال فى رأيهم) من تزيينه بصور جميلة ، وظهوره فى وحدة وتناظر وانسجام وما إلى ذلك ، ويقول أشياع الصورة أن تأثير الفن (إن لم يكن الفن نفسه) يمكن أن يزداد قوة بقيمة المضمون ، إذ يكون المرء فى هذه الحالة أمام قيمتين اثنتين لاقيمة واحدة . وقد وصلت هذه المذاهب إلى أوجها المدرسى فى ألمانيا ، لدى تلاميذ هيجل وتلاميذ هربرت . ولكنك تلاحظها فى تاريخ فلسفة الفن كله ، تلاحظها فى العصور القديمة ، وفى القرون الوسطى ، وفى العصور الحديثة ، وتلاحظها فى فلسفة الفن المعاصرة ، وتلاحظها كذلك (وهذا أهم شىء) فيما يصدره الرأى العام من أحكام، فما أكثر ماتسمع الناس يقولون عن درامة إنها جميلة « من حيث الشكل » ولكن يعوزها « المضمون » ، وما أكثر ماتسمعهم يقولون عن قصيدة إنها رفيعة جداً فى « عاطفتها » ولكنها ضعيفة من ناحية « الأسلوب » ، وما أكثر ماتسمعهم يقولون عن مصور: ليته لم ينفق مواهبه فى « موضوعات صغيرة تافهة » وأنفقها فى موضوعات ذات شأن تاريخى أو وطنى أو اجتماعى ، إذن لكان أعظم . إن الذوق المرهف ، والإحساس الفنى الحقيقى ليثوران على هذه الأخطاء ، التى بواسطتها أصبح

الفلاسفة من الشعب ، وشعر الشعب أنه فيلسوف إذ رأى نفسه على اتفاق مع هؤلاء الفلاسفة الشعبيين . وليس أصل هذه المذاهب بالسر الغامض بالنسبة إلينا . فواضح من هذه الخلاصة السريعة نفسها أنها مرتبطة ارتباط الأغصان بالشجرة بنظريات اللذة والنظريات الأخلاقية والمفهومية والمادية فى الفن ، هذه النظريات التى لم تدرك ما الذى يجعل الفن فناً ، فاضطرت بعد ذلك أن تلتقط ثانية ، على نحو ما ، هذا الفن الذى أفلت منها ، فتعيد إدخاله كعنصر لاحق أو عرضي . وهكذا يرى أشياع المضمون أن الفن هو العنصر الصورى المجرد ، ويرى الآخرون أن الفن هو العنصر المجرد من المضمون . والذى يعنينا من هذه الفلسفات الفنية إنما هو هذا الجدل الذى يؤدى إلى أن يصبح أشياع المضمون ، على غير إرادة منهم ، أشياعاً للصورة ، وإلى أن يصبح أشياع الصورة ، على غير إرادة منهم ، أشياعاً للمضمون ، وإلى أن تقف كل من الطائفتين فى موقف الأخرى ، ولكن على غير استقرار ولا اطمئنان ، ثم تعود إلى موقفها ، على غير اطمئنان ولا استقرار كذلك . إن «الصور الجميلة» التى يقول بها تلاميذ هربرت لا تختلف عن «المضامين الجميلة» التى يقول بها تلاميذ هيجل ، لأن كلتا الأولى والثانية صفر . ومما يعنينا أشد العناية كذلك هذه الجهود العظيمة التى يبذلونها للخروج من السجن ، والضربات التى تقرع الأبواب والجدران من حين إلى حين ، والمنافذ الصغيرة التى يظفر بعض هؤلاء المؤلفين فعلا فى فتحها بعد عناء . أنظر إلى هذه الجهود الخرقاء العقيمة التى يبذلها

أشـــياع المضمون (وترى مثـالا على ذلك فى كتاب هارتمان Philosophie des Schönen) : إنهم مازالوا ينسجون شبكة « بمضموناتهم » الجميلة (ينسجونها حلقـة حلقـة بالجميل والرائع والفاجعى والمؤثر والعاطفى . الخ) حتى شملوا كل صور الواقع ، حتى ما كانوا يسمونه منها « قبيحاً » . ولم يشعروا أن مضمونهم الفنى الذى أصبح شيئا فشيئا ينطبق على كل الواقع ، لم يعد له أى صفة تميزه عن المضمونات الأخرى مادام لا مضمون خارج الواقع . وبذلك ترد نظريتهم الأساسية من جذورها . — ثم أنظر إلى هؤلاء الصوريين الآخرين من أشياع المضمون كيف يصادرون على المطلوب الأول ، ويدورون دوراً فاسـداً . إنهم يحتفظون بفكرة المضمون الفنى ، ولـكنهم يعرفونه بأنه هو « ما يهم الانسان » ، ويعترفون أن الاهتمام يتغير بتغير الانسـان فى مختلف الظروف التاريخية ، أى يختلف باختلاف الفرد : وما هذا إلا شكل آخر لانكار القضية الأساسية ، إذ من الواضح طبعاً أن الفنان لا يوجد الفن إلا اذا اهتم بشىء يتخذه موضوعاً لهذا الفن ، ولـكن هذا الشىء لا يصبح فنا إلا لأن الفنان الذى اهتم به ، قد جعله فنا . — وانظر إلى الصوريين كيف يتهربون ويتملصون . إنهم بعد أن يردوا الفن إلى الصور الجميلة المجردة الفارغة فى ذاتها من كل مضمون والتى يمكن ، من جهة أخرى ، أن تنضم إلى المضمونات فتؤلف بذلك مجموع قيمتين ، إنهم بعد ذلك يدخلون بين الصور الجميـلة ، على استحياء ، صورة « التوافق بين الصورة والمضمون » أو يصرحون ،

على غير استحياء ، أنهم يذهبون إلى نوع من «الانتقائية» ، فيفهمون الفن على أنه «النسبة» بين المضمون الجميل والصورة الجميلة . وهكذا ينسبون (بما يليق بالانتقائيين من خروج عن الدقة) إلى الحدود الخارجة عن هذه النسبة صفات لاتتصف بها هذه الحدود إلا فى النسبة نفسها .

ذلك أن الحقيقة هى : أن المضمون والصورة يجب أن يميزا فى الفن ، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فنى ، لأن النسبة القائمة بينهما هى وحدها فنية ، أعنى الوحدة ، لا الوحدة المجردة الميتة ، بل الوحدة العيانية الحية التى ترجع إلى التركيب العقلى ، والفن تركيب فنى قبلى حقيقى ، تركيب للعاطفة والصورة فى الحدس ، تركيب نستطيع أن نقول بصدده إن العاطفة بدون صورة عمياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة ، ولا وجود للعاطفة والصورة ، فى نظر الفكر الفنى ، بدون التركيب القبلى : قد توجدان فى ميادين فكرية أخرى بأثواب مختلفة ، فتكون العاطفة عندئذ هى الجانب العملى من الفكر الذى يحب ويكره ، ويرغب فى الشىء أو ينفر منه ، وتكون الصورة عندئذ هى الثفل الميت من الفن ، تكون ورقة جافة فى مهب الخيال ونزوات العبث . وهذا لا يعنى الفنان ولا الباحث الفنى فى شىء ، لأن الفن ليس إنتاجاً حقيقياً لأخيلة ، وليس انفجاراً صاخباً للهوى ، وإنما هو سيطرة على هذه الاندفاعة بواسطة فعل آخر ، أو هو إن شئت أن يحلّ الفنان محل هذا الانفجار انفجاراً آخر هو الرغبة القوية فى الانتاج والتأمل ، وما يصاحب الإبداع الفنى من ضروب القلق وضروب

الفرح . فسيان إذن (أو قل إنهما وسيلتان من وسائل التعبير الموافق) أن نعدّ الفن مضموناً أو صورة ، شريطة أن يكون من المفهوم دائماً أن المضمون قد برز فى صورة ، وأن الصورة ممتلئة بالمضمون ، أى أن الشعور هو الشعور المصوّر . وأن الصورة هى الصورة المشعور بها . ولا نستطيع إلا من قبيل الاحترام لذلك الرجل الذى نادى باستقلال الفن أكثر من غيره. واراد أن يقرر هذا الاستقلال باستعمال كلمة « الصورة » ، فحارب بذلك نظرية المضمون المجردة التى نراها لدى الفلاسفة والأخلاقيين كما حارب المذهب الصورى المجرد الذى نراه عند الأكاديميين ، أقول لانستطيع إلا من قبيل الاحترام لذلك الرجل، دى سانكتيس، ونظراً إلى ضرورة محاربة تلك النزعة التى تريد أن تدخل الفن فى أنماط أخرى من النشاط الفكرى ، أن ندعو نظرية الحدس بأنها نظرية الصورة أو الشكل . وقد يعترض علينا (بسفسطة محام لا بحجة عالم) بأن نظرية الحدس هذه ، إذ تعرّف المضمون الفنى بأنه عاطفة أو حالة نفسية ، إنما تنعته بما هو خارج عن الفن ، وكأنها تعترف بأن المضمون الذى ليس عاطفة أو حالة نفسية لا يصلح للابداع الفنى ، ولا هو مضمون فنى . وما أظن أننا فى حاجة إلى الرد على هذا الاعتراض . فان العاطفة أو الحالة النفسية ليست مضموناً خاصاً ، وانما هى الكون كله منظوراً إليه من ناحية الحدس sub specie intuitionis . وليس فى وسعنا أن نتصور فى خارجها أى مضمون آخر ليس فى الوقت نفسه صورة ،

مختلفة عن الصور الحدسية : لا الأفكار التى هى الكون بأسره منظوراً إليه من ناحية التعقل sub specie cogitationis ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التى هى الكون بأسره منظوراً إليه من زاوية التخطيط والتجريد sub specie sche، mastimi et abstractionis ، ولا الارادات التى هى الكون بأسره منظوراً إليه من ناحية الإرادة .

وثمت تفريق آخر لا يقل عن السالف ذكره خداعاً (وفيه تستعمل كلمتا «المضمون» و «الصورة») يميز الحدس عن التعبير؛ يميز الصورة عن ترجمتها المادية ، فيضع فى جانب، مظاهرَ العواطف، وصور الناس والحيوانات والمناظر والأفعال والمغامرات وما إلى ذلك ، ويضع فى الجانب الثانى الأصوات والأنغام والخطوط والألوان وما إلى ذلك ، ويدعو الطائفة الأولى بأنها باطن الفن ويدعو الثانية بأنها ظاهره ، ويرى أن الأولى هى الفن بالذات ، وأن الثانية هى الأداة . والتفريق بين الباطن والظاهر سهل أمره (ولو فى القول على الأقل) ، ولا سيما إذا لم نحاول أن نبحث عن العلل الدقيقة الباعثة عليه ، ولا لاحظنا الطريقة التى تم بها ، ثم وقفت العملية عند هذا الحد ، بدون أن نستخرج منها أية فائدة ، بحيث أن هذا التفريق ، إذا لم نفكر فيه قط ، أمكن فى النهاية أن يبدو للفكر فوق الشك . ولكن الأمر لا يكون كذلك إذا نحن انتقلنا (شأننا فى كل تمييز) ، من عملية التفريق

إلى تقرير النسبة وإلى التركيب . فلسوف نصطدم فى هذه الحالة بعوائق تخيب الظن وتحطم الأمل ، فإذا بالأشيـــــاء التى ميزناها بعضها عن بعض ، لا يمكن أن تجمع بعضهـا إلى بعض ، وإذا بنا ندرك أن تمييزنا كان إذن خاطئاً ، فأنى لشيء خارج عن الداخل وغريب عنه أن يجتمع إلى هـذا الداخل ويعبر عنه ! كيف يمكن لصوت أو لون أن يعبر عن صورة مجردة من الصوت واللون؟ كيف يمكن لجسم أن يعبر عما ليس بجسم ! بأية طريقة يمكن أن يساهم فى فعل واحد الخيالُ التلقائى والتفكير والنشاط المادى ؟ متى فرقنا الحدس عن التعبير ، وجعلنـا طبيعة الأول مختلفة عن طبيعة الثانى ، لم نجد هنالك حداً وسطاً يستطيع أن يجمع بينهما ، ويلحم أحدهما بالآخر . ولا تستطيع جميع نظريات التداعى والعادة والآلية والنسيان التى ارتآها علماء النفس أن تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة . وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أن فى المسألة سراً : فمنهم . من رأى أن هذا السر تزاوج عجيب ، وهؤلاء هم أصحاب الذوق الشعرى ؛ ومنهم من رأى أنه نوع من الموازاة النفسية ــ الجسمية . وما الرأى الأول على كل حال إلا موازاة يتظاهرون بتجاوزها . ولا الرأى الثـانى إلا زواج احتفل به من بعيد العصور أو فى ضباب المجهول .

وكان ينبغى قبل أن نلجأ إلى السر (وهو ملجأ فى متناول يدنا فى كل حين) أن نبحث هل كان تفريق العنصرين صحيحـا ، بل هل يمكن أن نتصور حدسا من غير تعبير . وفى رأيى أن ذلك لا يقل

امتناعاً على التصور عن تصور نفس بلا جسد. ولئن تحدثت الفلسفات والأديان كثيراً عن هذا، فان الحديث فيه لا يعني أنه جُرب بالفعل وتُصور. والواقع أننا لا نعرف إلا احدوسا معبّراً عنها. فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحناً موسيقيا مالم يتحقق بأنغام، ولا الصورة التجسيمية يمكن أن تكون صورة تجسيمية مالم تظهر بخطوط وألوان. ولست احتم أن تلفظ الكلمات جهاراً، ولا أن تعزف الموسيقى على آلة، ولا أن تثبت الصورة على خيش. ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقا، دارت الألفاظ فى كياننا كله، فحركت عضلات الفم، ورنت فى داخل الأذن. ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقا، رأيتها تترنجح على الشفاه، وتحرك الأصابع، حتى لكأن الأصابع تلعب على أوتار خيالية. ومتى كانت الصورة التجسيمية يمكن أن تتحقق بالتصوير، تبللنا بافرازات هى ألوان، حتى ليتفق، إذا لم تسعفنا المواد الملونة، أن نلون ما يحيط بنا على نحو تلقائى، بنوع من الإشعاع، كما يروى عن بعض المهسترين وبعض القديسين أن أيديهم وأرجلهم لطّخت ببقع لا تحول، بفضل الخيال. أما قبل أن تنشأ الحالة الفكرية التعبيرية، فان الفكرة واللحن والصورة لا توجد أبداً، خلافا لما يظن من أنها يمكن أن توجد بدون أن يوجد التعبير. ومن السذاجة بمكان أن نصدق أولئك الشعراء والموسيقيين والمصورين العجّز الذين يزعمون أن رأسهم طافح دائما بمبدعات شعرية أو تصويرية أو موسيقية، وأنهم

لا يستطيعون أن يبرزوها إلى الخارج ، أو أنهم لا يهتمون بالتعبير عنها ، أو أن الأداة الفنية لم تتقدم بعد التقدم الكافى الذى يتيح لهم أن يعبروا عنها . ولست أدرى كيف أتيحت هذه الوسائل ، منذ قرون عديدة ، لهوميروس وفلياس وآبلوس .. ثم هى لا تتاح اليوم لهؤلاء الذين يحملون فى رءوسهم الكبيرة ، على ما يدّعون ، فنا أسمى وأعظم . وينشأ هذا الاعتقاد الساذج نتيجة لوهم فى بعض الأحيان وذلك أن يتصور أحدهم صورة ما بالفعل ، ويكون بذلك قد عبر عنها ، فيخل إليه خطأ أنه يملك فى ذاته مقدماً كل الصور الأخرى التى ينبغى أن تدخل فى أثره الفنى ، فى حين أنه لا يملكها بعد ، ولا يملك الرابطة الحية التى ستضمها بعضها إلى بعض ... لأنها لم تخلق بعد ... إنه لم يعبّر عن الصور ، ولا عبر عن الرابطة .

أما إذا فهمنا الفن على أنه حدس ، وفقاً للرأى الذى سلف عرضه ، وأنكرنا وجود عالم مادى ، واعتبرنا هذا العالم المادى بناء مجرداً يشيده الخيال ، لم يبق بالفن حاجة إلى هذه الموازاة بين الجوهر المفكر والجوهر الممتد ، ولا إلى هذا المزاوجات المستحيلة ، لأن جوهره المفكر أو قل فعله الحدسى كامل فى ذاته. وعلى قدر ما يصعب أن نتصور صورة مجردة من التعبير يسهل بل يتحتم من الناحية المنطقية أن نتصور صورة هى فى الوقت نفسه تعبير أى صورة بالفعل . إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه ، لما بقى هنالك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم ،

بل لما بقي شيء البتة . فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر، وليس في وسعنا كذلك أن نقول إن التعبير أشبه بالبشرة بالنسبة إلى الجسم . اللهم إلا أن نقول (ولعل هذا أن لا يكون غير صحيح في الفيزيولوجيا أيضاً) إن الجسم كله ، في كل خلية من خلاياه ، وفي كل عنصر من هذه الخلايا، هو في الوقت نفسه بشرة .

على أنني أخرج عن آرائي المنهجية وأرتد عما عزمت عليه من بيان ما تنطوي عليه الأخطاء من صواب (وقد سبق أن فعلت ذلك مع نظرية الثنائية – المضمون والصورة – إذ بينت الحقيقة التي كانت تتجه إليها ولم تستطيع أن تبلغها .) إذا أنا لم أشر إلى الحقيقة التي تثوى في أعماق ذلك التفريق الخاطىء بين الحدس والصورة . فمن الممكن في الواقع أن يفرق بين الخيال والأداة ، ومن الممكن أن يقرب بينهما وأن يضاف أحدهما إلى الآخر ، (وإن لم يكن ذلك في ميدان الفن خاصة بل في ميدان الفكر عامة) . لا شك أن هنالك مشكلات عملية تعترض سبيل الفنان وصعوبات كثيرة لابد له من التغلب عليها . لا شك أن هنالك شيئاً ، وإن لم يكن « مادياً » بل روحياً ككل شيء واقعي، يمكن أن ينعت على سبيل المجاز بأنه مادي بالنسبة إلى الحدس. فما هو هذا الشيء ؟ إن الفنان الذي تركناه يختلج بصور معبر عنها تتدفق في مسارب لا نهاية لعددها من كيانه كله ، إنما هو إنسان كامل ، وهو لذلك إنسان عملي ، ولكونه كذلك فهو يسعى إلى امتلاك كل الوسائل التي تتيح له أن لا يفقد ثمرة عمله الروحي ،

وتمكّنه — هو وغيره — من استعادة هذه الثمرة متى شاء ، فيعمد إلى القيام بأفعال عملية تضمن له هذا التكرار . وهذه الأفعال العملية ، شأن كل فعل عملي ، ولذلك عُدَّت أدوات . ولما كانت عملية ، وبالتالى متميزة عن الحدس لأن الحدس نظرى ، بدت خارجية بالنسبة إلى الحدس ، وسميت لذلك مادية ، لا سيما وأن العقل يستطيع يثبتها ويجرِّدها . وعلى هذا النحو إنما ترتبط الكتابة الموسيقية والعلامات الموسيقية بالموسيقى ، وترتبط أقمشة المصور وألواحه وجدرانه بالتصوير ، وترتبط الحجارة المنقوشة والمنحوتة والحديد والبرونز وسائر المعادن المصهورة والمصبوبة والمكونة على أشكال شتى بالنحت والعمارة . وهاتان صورتان من النشاط على جانب عظيم من الاختلاف بحيث يمكن أن يكون المرء فناناً عظيما بدون أن يكون عاملا مجيداً : فهذا شاعر يسىء تصحيح تجارب أشعاره المطبوعة ، وهذا معمار يستعمل مواد غير صالحة أو لا يعنى عناية كافية بالرسم ، وهذا مصور يستعمل أصباغا سرعان ما تفسد ، ومن غير المفيد أن نضرب الأمثلة على هذه الأنواع من النقص . لكن المستحيل هو أن يكون امرؤ شاعراً عظيما ثم هو يسىء نظم الشعر ، وأن يكون مصوراً كبيراً ثم هو لا يجيد الملاءمة بين الألوان ، وأن يكون معمارا كبيرا ثم هو لا يقدر على إحكام التوافق بين الخطوط ، وأن يكون موسيقيا كبيرا ثم هو لا يحسن إيجاد التناغم بين الأصوات ؛ أى ، على الجملة ، أن يكون فنانا كبيراً ثم هو

لايحسن التعبير . قالوا عن رافائيل : لو لم يكن له يدان لظل مصوراً عظيماً ، غير أنهم لم يقولوا : لو لم يكن له إحساس بالرسم لظل مصوراً عظيماً .

وهذه الإحالة الظاهرية للحدوس إلى أشياء مادية (ولنذكر هذا عابرين ، إذ لا بد لى من إتمام عرضى فى شىء من التركيز) ، هذه الإحالة التى تشبه فى باب الاقتصاد إحالة الحاجات والعمل إلى أشياء وبضاعة تفسر كذلك لماذا لا يتحدث الناس عن «أشياء فنية» و« أشياء جميلة » فحسب ، بل عن أشياء « جميلة بطبيعتها » . فمن الواضح أن من الممكن أن نصادف كذلك ، عدا الأدوات التى نستعملها فى التعبير عن الصور ، أشياء موجودة مقدماً ، صنعها الإنسان أو غير الإنسان ، ويمكن أن تقوم بهذه الوظيفة أى أن تثبت ذكرى حدوسنا . وتسمى هذه الأشياء باسم « الأشياء الطبيعية الجميلة » . ولا تؤثر تأثيرها إلا إذا أمكن أن تدرك بروح الفنان الذى استلبها لنفسه ، فأضفى عليها قيمتها ، وحدد جانب الجمال فيها ، وردها بذلك إلى حدس من حدوسه . إلا أن كون هذا التبنى ناقصا باستمرار ، وكون « الجمالات الطبيعية » مترجرجة متغيرة ، يبرران كذلك إحلالنا هذه الجمالات فى منزلة أدنى من منزلة الآثار التى ينتجها الفن . فلنترك البلغاء والسكارى يزعمون أن هذه الشجرة وهذا النهر وهذا الجبل بل وهذا الحصان وهذا الوجه الانسانى الجميل أسمى من الآثار التى أبدعها إزميل

مشيل أنجلو ، وأرفع من أشعار دانتي ، ولنقل في شيء من العقل إن « الطبيعة » بليدة إذا قيست الفن ، وإنها خرساء مالم يُنطقها الإنسان .

وهناك تفريق ثالث يميز ، هو الآخر ، بين شيئين لا يمكن التمييز بينهما ؛ فهو يقسم مفهوم التعبير الفني إلى لحظتين : لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة ، أعني الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة جمال التعبير ، أعني زخرفة التعبير . وعلى هذا الأساس صنّفوا التعبيرات في زمرتين : التعبيرات العارية ، والتعبيرات المزخرفة ، وهناك مذهب يمكن أن نرى آثاره في مختلف ميادين الفن ، ولكنه نما واتسع في ميدان اللغة على وجه الخصوص ، حيث يحمل إسماً مشهوراً ، هو اسم « البلاغة » . وقد كان للبلاغة تاريخ طويل منذ بلغاء اليونان إلى أيامنا هذه ، ولا تزال تدرس في المدارس ، ويعنى بها في الكتب ، بل في المباحث اللغوية التي تزعم لنفسها أنها علمية ، فضلا عن الأفكار العامية بطبيعة الحال ، ولو أنه فقد في أيامنا هذه كثيراً من قوته الأولى . وقد قبله أناس من أهل الذكاء والحصافة ، لا أدري أعن كسل أم لقوة التقاليد ، وتركوه يعيش قروناً طويلة . ولم تكد تحاول الثورات النادرة التي قامت في وجهه أن تشيد ثورتها مذهبا ، وأن تنتزع الخطأ من جذوره . ولم يقتصر شر البلاغة التي تقول بوجود « لغة مزخرفة » مختلفة عن اللغة العارية وسامية عليها ، لم يقتصر شرها على ميدان فاسفة الفن ، بل تعداه إلى ميدان النقد ، وكثيراً ما أنصب على ميدان التربية الأدبية ؛ فعلى قدر ما كانت

عاجزة عن تفسير الجمال المحض ، كانت قادرة على تقديم تبرير ظاهرى للجمال المزوّق ، وكانت قمينة بالتشجيع على الكتابة فى أسلوب متنفخ متصنع كريه . على أن التقسيم الذى أوجدته واعتمدت عليه يناقض نفسه منطقياً : فهو يهدم المفهوم الذى حاولت أن تقسمه إلى لحظتين ، والأشياء التى حاولت أن نصنفها فى طائفتين . فان التعبير المناسب ، إذا كان مناسبا ، كان جميلا كذلك ، لأن الجمال ليس إلا القيمة المحـــددة للتعبير وبالتالى للصورة . وإذا كنا نعنى بنعته بالعرى أنه يعوزه شىء يجب أن يتوفر فيه ، فمعنى ذلك فى هذه الحالة أنه ليس مناسبا ، أو أنه ليس تعبيراً ، أو لم يصبح بعد تعبيراً . وكذلك التعبير المزخرف ، فإنه اذا كان تعبيراً فى كل أجزائه ، لم نستطع أن ننعته بأنه مزخرف بل بأنه عار ، كالأول ، وبأنه سليم كالأول كذلك . أما إذا كان ينطوى على عناصر غير تعبيرية ، عناصر مضافة ، خارجية ، لم يكن جميلا ، بل قبيحاً ، ولم يكن تعبيراً ، أو لم يصبح بعد تعبيراً : ولكى يصبح تعبيراً يجب أن يتخلص من العناصر الغريبة (كما وجب على الأول يكتسب عناصر تعوزه) .

ليس التعبير والجمال مفهومين اثنين ، فما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء . إن الخيال الفنى لا يكون بدون جسد ، لكنه ليس بديناً ، ولباسه من ذاته ، لا يلبس شيئاً غيره ، وليس إذن « بمزخرف » . صحيح أن وراء هذا التمييز الخاطىء نفسه مسألة يلزم فيها التمييز بالضرورة . وتتعلق هذه

المسألة (كما يمكن أن نستنتج ذلك من فقرة لأريوسطس ومن السيكولوجيا الرواقية ، وكما نراه على نحو أوضح في مناقشات البلاغيين الايطاليين فى القرن السابع عشر) بالصلات بين الفكر والخيال ، بين الفلسفة والشعر ، بين المنطق والفن (وقالوا كذلك يومئذ بين « الجدل » و« البلاغة» ، بين «الكف المقبوض» و «اليد المفتوحة») فكان التعبير « العادى » ينطبق على الفكر والفلسفة ، وكان التعبير « المزخرف » ينطبق على الخيال والشعر . ولكن صحيح أيضاً أن مسألة التفريق هذه بين صورتين من صور الفكر النظرى لا يمكن أن تقوم بالنسبة إلى صورة واحدة من هاتين الصورتين ، أعنى صورة الحدس أو التعبير، حيث لن نجد إلا خيالا ، وشعراً ، وفناً . فإدخال المنطق ههنا ، ظلماً ، لا يزيد على أن يلقى ظلا خداعاً ، حقيقا بأن يلبِّس الأمر على العقل ، ويوقعه فى الاضطراب ، ويحول بينه وبين رؤية الفن ، فى كامل رحابته ونقاوته ، بدون أن يريه منطقا ولا فكرا .

على أن أسوأ الشرور التى سببها مذهب التعبير « المزخرف » لتصنيف صور الفكر الإنسانى تصنيفا نظرياً هو ما تعلق بنظرة أصحابه إلى اللغة . فإننا إذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب ، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية ، لزم عن ذلك أن ترجع اللغة إلى التعبيرات العارية وأن ترد إلى النحو ، وبالتالى (إذ لا مكان للنحو فى البلاغة ولا فى الفن) إلى المنطق حيث يسند إليها دور دلالى ثانوى . والواقع أن فساد اللغة المنطقى مرتبط

ارتباطاً وثيقا بالمذهب البلاغى فى التعبير ، وهو يتقدم معه جنباً إلى جنب ، فقد نشأا معاً فى العصر اليونانى القديم ، ومعا يعيشان فى أيامنا هذه ، رغم تعارض الأول مع الآخر ، وقد كانت الثورات على النظرية المنطقية فى اللغة نادرة جداً ، ولم يكن لها نتائج ذات بال ، شأنها شأن الثورات التى قامت فى وجه البلاغة . وظل الأمر على هذا المنوال حتى العهد الرومانطيقى (الذى تقدمه ڤيكو بنحو قرن) ، فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين ، أو فى بعض المراكز المصطفاة ، شعوراً قوياً بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة **خيالية** أو **مجازية** ، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق اتصالا بالشعر منها بالمنطق . على أن كثيراً من خيرة هؤلاء المفكرين ممن ظلوا يرون فى الفن رأياً خارجاً عن الفن (كالمذهب المفهومى أو المذهب الأخلاقى أو مذهب اللذة) ظلوا كذلك ينفرون نفوراً واضحاً من **التوحيد بين اللغة والشعر** . وفى رأينا أن هذا التوحيد محتوم وسهل معا ، مادمنا فهمنا الفن على أنه حدس ، وفهمنا الحدس على أنه تعبير ، ووحدنا بذلك ، ضمنا ، بين التعبير واللغة ، إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع ، فما قصرناها تحكميا على مايدعى باللغة الملفوظة ، ولا حذفنا منها ، تحكميا ، عنصر النبرة والإشارة ، وإذا فهمناها بكامل قوتها ، أى إذا فهمناها فى واقعها ، من حيث هى فعل الكلام نفسه ، فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات ، ولا ظننا — ياللحماقة! — أن الانسان يتحدث وفقا للنحو ووفقا للمفردات . إن الانسان يتحدث فى

كل لحظة كما يتحدث الشاعر ، لأنه ، كالشاعر ، يعبر عن تأثراته وعواطفه فى هذه الصورة التى يسمونها كلامية أو مألوفة ، والتى لاتفصلها أية قوة عن سائر الصور التى يسمونها نثرية أو نثرية شعرية أو قصصية أو ملحمية أو حوارية أو درامية أو غنائية أو موسيقية وما إلى ذلك . ولئن كان لا يسيء الانسان العادى أن يعد كالشاعر (وهو فى الحق كذلك ، لكونه إنسانا) فما ينبغى أن يسيء الشاعرَ أن يُجمع إلى عامة الناس ، فإن هذا الجمع يفسر لنا لم كان للشعر الراقى سلطان عظيم على كافة النفوس الانسانية . فلو كان الشعر لغة خاصة ، لو كان « لغة الآلهة » ، لما استطاع البشر أن يفهموه . لئن كان الشعر يسمو بالبشر ، فإنه لا يسمو بهم فوق ذواتهم ، بل فى داخل ذواتهم : وهكذا نرى الديموقراطية الحقة والأرستقراطية الحقة ، فى هذه الحالة أيضا ، تلتقيان : فيلتقى الفن باللغة ، وتلتقى فلسفة الفن بفلسفة اللغة ، حتى ليمكن أن تعرف كل منها بالأخرى ، أى أن تعدا شيئا واحداً ، مما جعلنى أجرؤ منذ بضع سنين على إثبات ذلك فى عنوان كتاب وضعته فى فلسفة الفن ، ولم يعدم تأثيراً على عدد من علماء اللغة وفلاسفة الفن ، فى إيطاليا وفى خارج إيطاليا ، كما يتضح ذلك مما نشر فى موضوعه من كتابات . وإن هذا التوحيد بين الشيئين يعود على الدراسات الفنية والشعرية بفائدة عظيمة ، فيخلصها من رواسب النظريات المفهومية والأخلاقية ونظريات اللذة التى لا تزال تلاحظ بوفرة عظيمة فى النقد الأدبى والنقد الفنى ، كما أنه يعود بفائدة عظيمة

على الدراسات اللغوية التى يحسن أن نخلصها من المناهج الفزيولوجية، والنفسية، والنفسية الفسيولوجية التى تجرى الآن مجرى «المودة» وأن نحررها من نظرية الأصل **الاصطلاحى**، هـــذه النظرية التى ما تنفك تتجدد ، والتى تستتبع وراءها ، بنوع من الاستجابة المحتومة ، النظرية **الغيبية** . ولن يكون من الضرورى ، حتى ولا هنا ، أن نقرر وجود تلك التوازيات السخيفة ، أو أن نعقد تلك المزاوجات الغيبية بين الصورة والإشارة ، لأن اللغة لن تفهم على أنها إشارة ، بل على أنها صورة إشارة ، أى على أنها إشارة للصورة ذاتها ، وبالتالى صورة ذات لون وموسيقى وغناء . إن الصورة الإشارة هى نتاج عفوى للخيال ، لأن الإشارة التى يتفاهم بها الإنسان مع الإنسان ، تفترض مقدما وجود الصورة وبالتالى وجود اللغة . أما إذا حاولنا أن نفسر الكلام بواسطة فكرة الإشارة ، فقد اضطررنا أخيرا إلى اللجوء إلى الله ، واعتباره الموجد الأول للإشارات ، أى اضطررنا إلى افتراض اللغة على نحو آخر ، بردها إلى ما لا يمكن معرفته .

وأختم استعراضى للأحكام السابقة بصدد الفن بواحد منها هو أكثرها شيوعا ، لأنه يدخل الحياة اليومية لنقد الفن وتأريخه ، أعنى الرأى القائل بوجود **أشكال فنية خاصة** ، وبأن لكل نوع من هذه الأنواع مفهومه الخاص ، وحدوده الخاصة ، وقوانينه الخاصة . وتتجسد هـــذه النظرية الخاطئة فى سلسلتين

مذهبيتين تعرف إحداهما باسم **نظرية الأنواع الأدبية والفنية** (الأدب الغنائى ، الدرامة ، الرواية ، شعر الملاحم ، الشعر القصصى ، الملهاة ، المأساة ؛ التصوير الدينى ، التصوير العلمانى ، التصوير بحسب الطبيعة ، الطبيعة الميتة ، المناظر ، الأزهار والثمار ؛ نحت تماثيل الأبطال، تماثيل الأموات ، التماثيل التى تصور العادات ؛ موسيقى المنزل ، موسيقى الكنيسة ، موسيقى المسرح) وتعرف الثانية باسم **نظرية الفنون** (الشعر ، التصوير ، النحت، العمارة . الموسيقى ، التمثيل ، فن الجنائن ، الخ ، الخ .) ؛ وفى بعض الأحيان تعد النظرية الأولى قسما من النظرية الثانية .

ويلاحظ هذا الحكم الخاطىء ، هو الآخر، على بساطة أصله، فى الحضارة اليونانية ، ولا يزال ، هو الآخر كذلك ، شائعاً فى أيامنا هذه . فمازال كثير من الباحثين فى الفن يكتبون الكتب فى فن المأساة وفن الملهاة وفن الأدب الغنائى، وفن الفكاهة ، وفن التصوير والموسيقى والشعر . والأدهى من هذا (لأن هؤلاء الباحثين قلما يصغى إليهم الناس ، ولأنهم يكتبون لأنفسهم على سبيل التسلية أو ليحتلوا مركزاً علمياً) أن النقاد الذين يحكمون على الآثار الفنية يقيسونها بالنسبة إلى **النوع الفنى** أو **الفن الخاص** الذين تنتسب فى رأيهم إليه . وبدلا من أن يبرزوا جمال الأثر أو قبحه ، يجعلون يفكرون فى تأثراتهم ، فيقولون إن هذا الأثر قد التزم قواعد الدرامة أو

اخترقها ، وأخذ بقوانين التصوير أو خرج عليها . ثم شاعت هذه العادة كثيراً حتى أصبح تاريخ الأدب والفن تاريخاً **للأنواع الأدبية والفنية** ، وصاروا يجزئون أثر الفنان الواحد — الذى يكون فى الواقع وحدة تامة مهما تكن الصورة التى يتخذها ، غنائية أو قصصية أو درامية — إلى أجزاء يساوى عددها عدد ماهنالك من أنواعٍ فنية ، حتى لترى الفنان الواحد (أريوست مثلا) يظهر تارة بين رجال النهضة الذين تعهدوا الشعر اللاتينى ، وتارة بين الغنائيين الذين كتبوا باللغة العامية ، وتارة ثالثة بين الرعيل الأول من الهجائين الطليان ، وتارة رابعة بين الطليعة الأولى من كتاب الملاهى ، وتارة خامسة بين الشعراء الذين مضوا بالشعر الفروسى فى طريق الكمال . . كما لو كان هذا الشعر اللاتينى وهذه القصائد العامية وهذا الهجاء وهذه الملاهى وهذا الشعر الفروسى ليست جميعها الشاعرَ أريوست نفسه فى محاولاته المختلفة وصوره الشتى ومنطق نموه الروحى .

وليس معنى هذا أن نظرية الأنواع والفنون هذه لم يكن لها وليس لها جدلها الداخلى . والحق أنها تنتقد نفسها بنفسها ، وتهزأ من نفسها بنفسها . فما من أحد يجهل أن التاريخ الأدبى مملوء بالحالات التى يخرج فيها فنان عبقرى على نوع من الأنواع الفنية المقررة ، فيثير انتقاد النقاد ، ثم لا يستطيع هذا الانتقاد أن يطفىء إعجاب الناس بهذا الأثر العبقرى ، ولا أن يحد من ذيوعه ، فما

يسع الحريصين على نظرية الأنواع إلا أن يعمدوا إلى شيء من التساهل ، فيوسّعوا نطاق النوع أو يقبلوا إلى جانبه نوعا جديدا ، كما يقبل ولد غير شرعى . ويظل هذا النطاق قائماً إلى أن يأتى أثر عبقرى جديد ، فيحطم القيود ويقلب القواعد . ومن سخر هذا المذهب بنفسه أن هؤلاء الباحثين ، حين يريدون أن يحددوا الأنواع والفنون تحديدا منطقيا ، يستحيل عليهم ذلك : فإذا نظرت عن كثب إلى التعاريف التى يضعونها وجدتها جميعاً لا تخرج عن حالتين : فإما أنها تنحل فى التعريف العام للفن ، وإما أنها اصطفاء لبعض الآثار التى سمت إلى مرتبة نوع أو سنة ، فكانت لهذا السبب نفسه غير قابلة لأن تضبط فى حدود منطقية صارمة . ومن الطبيعى أن لا نظفر بتحديد صارم لشيء لا يمكن أن يحدد نظراً لصفة التناقض فى الموضوع ، ومن الطبيعى أن نصل بمحاولتنا هذه إلى آراء سخيفة لا يقبلها العقل، وهذا ما نجده عند كثير من كبار الباحثين، حتى لسنج مثلا ، الذى انتهى إلى هذه الفكرة التى لا يستسيغها العقل فقال: إن فن التصوير يمثل « الأجسام » — الأجسام ! . . لا الأفعال ولا الأرواح .. ولا روح المصور ولا فعله ! ! . . ونجد ذلك أيضا فى المسائل التى تنشأ بصورة منطقية عن هذا الرأى المخالف للمنطق . وذلك حين يتساءلون مثلا، بعد أن يسندوا إلى كل نوع وإلى كل فن ميدانا محدداً : ما هو النوع **الأعلى** ، وما هو الفن **الأرفع** ؟ هل التصوير أرفع من النحت ، وهل الدرامة أسمى من الأدب الغنائى؟

وهلا يحسن ، إذا عرفنا ، بواسطة هذه التقسيمات ، القوى التى يتمتع بها كل فن من هذه الفنون ، أن **نجمع** هذه القوى المنفصلة فى نوع فنى واحد يسحق الأنواع الأخرى كما تسحق الجيوش المتحالفة جيشاً منعزلا ؟ ألا تتمتع الأوبرا مثلا ، وهى تجمع بين الشعر والموسيقى والتمثيل والزخرفة ، بقوة فنية أكبر من القوة الفنية التى تتمتع بها قصيدة من تأليف جوته أو رسم من تصوير ليوناردو؟ إلى ما هنالك من أسئلة وتمييزات وتعريفات وأحكام يأنف منها الذوق الفنى الشعرى الذى يحب الأثر فى ذاته ، ولذاته ، من حيث هو مخلوق حى ، فردى . . ويعرف أن لكل أثر قانونه الفردى ، وقيمته الكاملة التى لا ينوب عنها شىء ولا يحل محلها شىء . ومن هنا إنما نشأ النزاع بين الحكم الإيجابى الذى يصدر عن الأمزجة الفنية وبين الحكم السلبى الذى يصدر عن النقاد المحترفين ، بين نفى أولئك وتقرير هؤلاء . ومن الطبيعى أن يكون النقاد المحترفون فى بعض الأحيان أدعياء متنطعين ، ولو أن الفنانين المطبوعين ، بدورهم ، أشبه « برسل عزل » لأنهم غير قادرين على التفكير البرهانى واستخراج النظرية الصحيحة التى تنطوى عليها أحكامهم ليعارضوا بها النظرية المتنطعة التى يقول بها خصومهم .

وما هذه النظرية الصحيحة إلا جانب من فهمنا للفن على أنه حدس أو حدس غنائى ، ولما كان كل أثر فنى يعبر عن حالة نفسية وكانت الحالة النفسية فردية وجديدة أبدا ، فان الحدس يتضمن حدوسا لا نهاية لعددها ، ولا يمكن أن يجمعها تصنيف ،

إلا أن يكون هذا التصنيف مؤلفاً من عدد لا نهاية له من الزمر، ولن تكون هذه الزمر عندئذ زمر أنواع بل حدوس. ولما كانت فردية الحدس، من جهة أخرى، تستتبع فردية التعبير، وكنا نميز بين تصوير وتصوير آخر كما نميز بين تصوير وشعر، وكانت قيمة التصوير والشعر لا تقاس بالأصوات التى ترن فى الهواء ولا بالألوان التى يعكسها النور، بل بما يقولانه للروح إذ ينبثان فى صميم الروح، كان من العبث أن نتجه إلى الوسائل التعبيرية المجردة، حتى نؤلف السلسلة الأخرى من الأنواع أو الأصناف. ومعنى هذا أن كل نظرية متصلة بتقسيم الفنون غير ذات أساس. فالنوع والصنف هما، فى هذه الحالة، شىء واحد، هو الفن نفسه أو الحدس. أما الآثار الفنية الجزئية فلا حصر لعددها، وهى جميعاً أصيلة، ولا يمكن لأحد منها أن يترجم إلى آخر (لأن الترجمة، أو ترجمة الفنان الموهوب على الأقل، إنما هى خلق لأثر فنى جديد). فليس بين الكلى والجزئى هاهنا أى عنصر وسيط، بالمعنى الفلسفى للكلمة. ليس هناك سلسلة من الأجناس أو الأنواع. وليس بالفنان الذى يبدع الفن ولا بالمتأمل الذى يتذوق الفن، من حاجة إلى شىء آخر غير الكلى والفردى أو قل بتعبير أصح الكلى المتفرد، أى النشاط الفنى الكلى الذى تلخص وتركز بكامله فى تصور حالة نفسية فردة.

على أننا نعترف أنه إذا كان الفنان المحض والناقد المحض،

والفيلسوف المحض فى الوقت نفسه ، لا يلتقون عند الأنواع أو الأصناف ، فإن لهـذه الأنواع أو الأصناف فائدتها من بعض الوجوه الأخرى . وهذا هو جانب الصواب الذى لا أحب أن أغفل ذكره فى هذه النظريات الخاطئة . فمما لا شك فيه أن من المفيد أن ننسج شبكة من التصنيفات ، لا من أجل الانتاج الفنى ، فالانتاج الفنى عفوى تلقائى ، ولا من أجل الحكم على آثار الفن فهذا الحكم حكم فلسفى ، وإنما من قبيل الحصر للحدود الخاصة التى لا حصر لها ، ومن قبيل الإحصـاء للآثار الفنية الخاصة التى لا تحصى ، وذلك كوسيلة عملية تفيد الانتباه وتفيد الذاكرة . ومن الطبيعى أن تنتظم هذه الأصناف إما وفقاً للصورة المجردة أو وفقاً للتعبـير المجرد ، وبذلك تـكون تارة أصنافا لحالات نفسية (الأنواع الأدبيـة والفنية) ، وتارة أصنافا لوسائل تعبيرية (الفنون) . ولا يعترضن أحد علينا بأن مختلف الأنواع والفنون إنما مُيزت تمييزاً تحكمياً غير ذى أساس ، وأن التقسيم الثنائى العام نفسه إنمـا هو تقسيم تحكمى غير ذى أساس كذلك . لأننا سرعان ما سنسلم بأن هذا الأسلوب أسلوب تحكمى ؛ ولـكن هذا الاصطفاء يصبح بعد ذلك مفيداً ولا غبار عليه ، مادمنا لا نجعله مبدأ فلسفياً أو مقياساً للحكم على الفن . إن هذه الأنواع والأصناف تسهل معرفة الفن وتيسر التربية الفنية ، فهى فى المعرفة أشبه بثبت تذكر فيه أهم الآثار الفنية ، وهى فى التربية مجموعة النصائح الضرورية التى توحى بها الخبرة الفنية . وإنما المهم أن لا نخلط بين الثبوت المصنوعة والأوامر القطعية ، وهو خلط نقع فيه بسهولة ، ولـكن يجب

أن نقاومه ، وفى وسعنا أن نقاومه . إن كتب التعليم فى الأدب والبلاغة والنحو وفن التأليف الموسيقى والعروض والتصوير وما إلى ذلك، إنما هى ، أولا وقبل كل شىء ، كشوف آثار ومجموعات نصائح . على أنه يتجلى فيها ، ثانيا ، ميول إلى تعبيرات فنية خاصة يجب أن نعدها فى هذه الحالة من الفن الذى لا يزال مجرداً ، من الفن الذى لا يزال بسبيل التهيؤ ؛ كما نجد فيها ، ثالثا ، محاولات لفهم موضوعها فهماً فلسفياً ، محاولات يفسدها خطأ التقسيم إلى أنواع وفنون ، وهو خطأ انتقدناه ، ولكنه ، نتيجةً لتناقضاته ، يمهد السبيل بعد ذلك للنظرية الصادقة فى فردية الفن .

ولا شك أن هذا المذهب يؤدى ، لأول نظرة ، إلى نوع من الفوضى : فان الحدوس الفردية ، الأصيلة ، التى لا يمكن أن تترجم ، ولا يمكن أن تصنف ، تبدو غير خاضعة لسلطان الفكر ، لأن الفكر لا يستطيع أن يسيطر عليها إلا إذا ربط بينها وأوجد علاقاتها بعضها ببعض ، خلافا لما يريد هذا المذهب الذى أتينا على بسطه والذى يبدو فوضوياً أكثر منه تحررياً .

إن القصيدة القصيرة تشبه القصيدة الكبيرة من الناحية الفنية ، واللوحة الصغيرة أو المخطط يشبهان لوحة فى معبد أو جداراً مصورا . ولعل رسالة صغيرة أن تكون أثراً فنياً كرواية كبيرة سواء بسواء ، بل لعل ترجمة جميلة أن تكون أصيلة أصالة الأثر الأصلى ، وليس

فى وسعنا أن ننكر هذه القضايا ، لأنها قائمة على مقدمات وطيدة الأركان . إنها صادقة رغم أنها مفارقة (وهذه ميزة ولا شك) أو رغم أنها متعارضة مع الآراء العامية . ولكن أليست محتاجة كذلك إلى متمم ما ؟ لا بد أن يكون ثمت وسيلة لترتيب طائفة الحدوس وضبطها وربطها وفهمها والسيطرة عليها إذا كنا لا نريد أن نتيه فى إثرها .

الواقع أن ثمت وسيلة . فحين أنكرنا على التصنيفات المجردة أية قيمة نظرية ، فاننا لم ننكر هذه القيمة على التصنيف التوليدى، العيانى ، الحى، الذى ليس فى الواقع « تصنيفاً » ، أعنى التأريخ . إن كل أثر فنى يحتل فى التأريخ المكان الذى يناسبه ، مكانه لا مكانا آخر : منْ قصائد جيدو كافالكانتى إلى أناشيد كيكو آنجيوليرى اللذين يبدوان آهةً أو ضحكةً لحظة ، إلى ملهاة دانتى التى كأنها تلخص فى ذاتها ألف سنة من حياة الفكر الإنسانى ، إلى تلك الترجمة الرشيقة للإنيادة لأنيبال كارو فى القرن الخامس عشر ، إلى نثريات سارپى الجافة ، إلى نثريات دانيللو بارتولى اليسوعية المقذعة — فما نحكم بعدم الأصالة على أثر أصيل ، لأنه حى ، ولا نحكم بالصغر على أثر ليس بالصغير ولا بالكبير ، لأنه فوق القياس ؛ اللهم إلا أن نقول هذا صغير وهذا كبير ، على سبيل المجاز ، إظهاراً للإعجاب وابرازا لنسبة الأهمية . فى التاريخ

الذى ماينفك يزداد اغتناء ووضوحا ، لا فى أهرامات التصورات التجريبية التى ما تنفك تفرغ كلما ارتفعت ، إنما تكمن الصلة التى تربط كافة الآثار الفنية أو كافة الحدوس . فى التاريخ إنما تبدو هذه الآثار أو الحدوس متماسكة تماسكاً عضوياً ، كمراحل متعاقبة ضرورية لتطور الفكر ، كل مرحلة منها لحن من ألحان القصيدة الأبدية الخالدة التى تجمع فى ذاتها ، على تناغم وتوافق ، جميع القصائد الجزئية .

— ٣ —

مكان الفن

فى الفكر وفى المجتمع الانسانى

وصلت الخصومة حول استقلال الفن أو عدم استقلاله إلى أقصى حدتها فى العصر الرومانطيقى ، حين نودى بشعار « الفن للفن » ، ثم نودى ، كنقيض موضوع ظاهرى لذلك ، بشعار « الفن للحياة » . وبعد ذلك الحين أصبحت هذه القاعدة تناقش فى الحقيقة ، بين الأدباء والفنانين أكثر مما تناقش بين الفلاسفة ، وقد فقدت هذه الخصومة كثيراً من شأنها فى أيامنا هذه ، وهوت من منزلتها ، حتى صارت مسألة يتسلى بها المبتدئون ويكتب فيها التلاميذ ، أو أصبحت موضوعاً لخطب أكاديمية . على أننا نجد آثاراً لها حتى قبل العهد الرومانطيقى ، وفى أقدم مخلفات التفكير الإنسانى فى الفن . بل إن فلاسفة الفن أنفسهم إن أهملوها ظاهراً (ولا شك أنهم يزدرونها فى هذه الصورة العامية) فإنهم يعنون بها فى الواقع ، بل يمكن القول إنهم لا يفكرون فى شىء غيرها . ذلك أن البحث فى استقلال الفن أو عدم استقلاله يرجع فى حقيقته إلى البحث فى **هل الفن موجود أو غير موجود** ، وإذا كان موجوداً ، **فما هو** ؟ فإن نشاطاً يرتبط مبدؤه بمبدأ نشاط آخر ليكون فى جوهره هذا النشاط الآخر ، ولا يكون له إلا وجود زعمى أو اصطلاحى . إن فناً

يتعلق بالأخلاق أو اللذة أو المنفعة ، هو أخلاق أو لذة أو منفعة، ولن يكون فنا أبدا . أما إذا حكمنا له بالاستقلال لا بالاتصال، فقد وجب أن نبحث عن الاساس الذى يقوم عليه هذا الاستقلال ، أى وجب أن نعرف بم يتميز الفن عن الأخلاق واللذة والفلسفة وسائر ما عداه ، وهذا يعود بنا إلى التساؤل : ما هو الفن ، وإلى تحديد جوهره على أنه مستقل حقاً . ويتفق أن يسلم بعضهم بأن الفن ذو طبيعة أصيلة خاصة ، ثم يرون مع ذلك أنه خاضع لصورة أخرى أرفع وأكرم (كما قيل فى بعض الأزمان) ، فهو عبد للأخلاق ، أو خادم للسياسة ، أو ترجمان للعلم . وإذا دل هذا على شيء فانما يدل على أن هناك أناساً ألفوا مناقضة أنفسهم ، أو ترك أفكارهم فوضى لا انسجام لها ، أناساً خرقاً طائشين ، لا يمكن أن يُعوَّل عليهم بحال من الأحوال . وسنحاول ، من جهتنا ، أن لا نقع فى مثل هذا الطيش . ثم ، إننا ، وقد أوضحنا أن الفن يتميز عما يدعى بالعالم المادى لأنه **روح** ، ويتميز عن النشاط العملى والأخلاقى والمفهومى لأنه **حدس** ، آمنون من الوقوع فى هذا الخطأ ، وفى وسعنا أن نزعم أننا ، بفضل ذلك البرهان الأول ، قد برهنا فى الوقت نفسه على **استقلال** الفن .

إلا أن الخصومة حول استقلال الفن أو عدم استقلاله تنطوى على مسألة أخرى أغفلت الحديث فيها إلى الآن عمدا ، وسآخذ الآن بمعالجتها . إن الاستقلال مفهوم نسبة ، وعلى هذا الأساس

فما هو مستقل استقلالا مطلقاً ليس إلا المطلق أو النسبة المطلقة : فكل صورة أو كل مفهوم خاص مستقل من ناحية وغير مستقل من ناحية أخرى أو هو مستقل وغير مستقل فى آن واحد . وإذا لم يكن الأمر كذلك كان الفكر ، وكان الواقع عامة ، إما سلسلة من المطلقات المتجمعة وإما (والمعنى واحد) سلسلة من المعدومات المتجمعة . واستقلال صورة ما يفترض وجود المادة التى تحصل لها هذه الصورة ، كما رأيناذلك فى متابعتنا لنشأة الفن من حيث هو صب لمادة عاطفية فى صورة فنية . ولما كان الاستقلال المطلق مجرداً من كل مادة ومن كل غذاء فان الصورة نفسها تكون فى الاستقلال المطلق فارغة ، ولا يبقى لها وجود . ولكن لما كان الاستقلال المسلم به يمنع أن نقبل بالفكر أن يكون نشاط ما خاضعاً لمبدأ نشاط آخر ، كان من شأن عدم الاستقلال أن يكون ضامناً للاستقلال . ولا يكون هذا الاستقلال مضموناً كذلك، على أساس الغرض الذى يقول بأن نشاطا ما يمكن أن يتوقف على نشاط آخر ، كما يتوقف هذا الآخر على الأول ، كقوتين متعارضتين لا تتغلب إحداهما على الأخرى ؛ إذ حين لا تتغلب إحداهما على الأخرى ، يكون هناك منع متبادل وسكون ، وحين تتغلب يكون هناك ارتباط محض بسيط ، الأمر الذى استبعدناه فى السابق . وعلى هذا ، إذا نظرنا إلى الأمر بوجه عام ، لم نجد من وسيلة لأن نعقل استقلال مختلف ضروب النشاط الروحى وعدم استقلالها فى آن واحد إلا أن نتصورها على أساس صلة شارط بمشروط ، هذه الصلة التى

يفوق فيها المشروط شارطه لأنه يفترضه مقدماً ، وحين يصبح بدوره شارطا ويبعث على وجود مشروط جديد يؤلف سلسلة فى حالة تطور . ولا يمكن أن يؤخذ على هذه السلسلة إلا نقص واحد هو أن العنصر الأول من هذه العناصر شارط بدون مشروط سابق ، وأن الأخير مشروط لا يصبح بدوره شارطا ، وهذا انقطاع مزدوج فى قانون التطور نفسه . على أن هذا النقص يمكن أن يتدارك إذا نحن اعتبرنا العنصر الأخير شارطا للأول ، واعتبرنا الأول مشروطا للأخير ، أى إذا تصورنا السلسلة على أنها تأثير متبادل أو قل بتعبير أحسن إذا تصورناها على أنها **دائرة** . ويبدو أن هذا المفهوم هو الوسيلة الوحيدة للخروج من الصعوبات التى تختصم حولها المفاهيم الاخرى بصدد الحياة الروحية ، كالمفهوم الذى يعتبر الحياة الروحية مجموعة من الملكات النفسية المستقلة ليس بينها صلات مشتركة ، أو مجموعة الافكار التقويميـــة المستقلة ليس بينها صلات مشتركة ، أو كالمفهوم الذى يربط مختلف الملكات أو الافكار التقويمية بواحدة منها فقط ويرجعها إلى هذه الواحدة التى تمثل سا كنة عاجزة ، أو يتصورها جميعاً على أنها درجات ضرورية من تطور خطى ، محاولا أن ينتقل من عنصر أول لاعقلى إلى عنصر أخير يود لو يكون عقلياً إلى أبعد حد ، لكنه فوق عقلى وبالتالى لا عقلى هو الآخر .

على أن من المستحسن أن لا نقف طويلا على هذا المخطط

المجرد بعض الشيء ، وأن نرى كيف يتحقق فى حياة الفكر بالفعل . ولنبدأ بالفكر الفنى أولا وقبل كل شيء . ومن أجل هذه الغاية نرجع مرة أخرى إلى الفنان ، أو إلى الإنسان الفنان ، الذى وصل إلى التحرر من الاضطراب الانفعالى ، فأبرزه إلى الخارج الموضوعى فى صورة غنائية ، أى وصل إلى الفن . إن الفنان ليجد فى هذه الصورة رضى ، ومن أجلها إنما عمل وانفعل . ويعرف الناس جميعا بعض المعرفة ، ذلك الفرح الذى يشعر به المرء ، حين يظفر فى التعبير عن انفعالاته الخاصة تعبيراً كاملا ، وذلك الفرح الصادر عن انفعالات الآخرين التى هى انفعالاتنا أيضا نتأملها فى آثار الآخرين التى هى آثارنا بمعنى ما ، والتى نجعلها كذلك . ولكن هل هذا الرضى نهائى ؟ هل من أجل الصورة وحدها إنما انفعل الفنان ؟ الواقع أنه انفعل من أجل الصورة ومن أجل شيء آخر فى الوقت نفسه : انفعل من أجل الصورة من حيث هو إنسان فنان ، وانفعل من أجل شيء آخر من حيث هو فنان إنسان . نعم إنه انفعل من أجل الصورة على السطح الاول . ولكن لما كان السطح الاول مرتبطا بالسطوح الثانية والثالثة ، فانه ينفعل كذلك من أجل السطوح الثانية والثالثة ، وإن كان انفعاله للسطوح الاولى مباشراً ، وللسطوح الثانية والثالثة غير مباشر . فمتى بلغ السطح الأول لم يلبث السطح الثانى أن يظهر خلفه ، فيصبح النظر غير مباشرا بعد أن كان غير مباشر ، ويجد المرء نفسه بازاء مطلب جديد ، ويشرع فى تطور أو تنشر جديد . ولكن لا يفهمن

من هذا أن القوة الحدسية تدع مكانها لقوة أخرى ، من قبيل التفضل ، بل إن القوة الحدسية نفسها أو قل بتعبير أصح إن المفكر نفسه الذى كان يبدو فى أول الأمر حدسا كله ، بل كان كذلك بالفعل إلى حد ما ، يبسط فى ذاته التنشر الجديد الذى يخرج من أرحام التنشر الأول . فليست تنبثق فينا « نفس أعلى من نفس » (وأعتمد هنا أيضاً على كلام دانتى) ، بل هى النفس ذاتها تتجمع أول الأمر بأسرها فى « ميزة » وحيدة ويبدو أنها لا تجنح بعد إلى أية قوة » ، راضية بهذه الميزة (الصورة الفنية) ، ثم إذا بها تجد نفسها راضية بها ، غير راضية : راضية بها لأنها تهب لها كل ما تستطيع أن تهبه ، وكل ما ينتظر منها ، وغير راضية لأن المرء إذ يحصل على هذا الكل ، ويرتوى من عذوبته القصوى ، يبحث عن إرضاء الحاجة الجديدة التى انبثقت بفضل الرضى الاول والتى ما كان لها أن تنشأ لولاه . ويعرف الناس جميعاً ، بتجربة مستمرة ، تلك الحاجة الجديدة التى تمكث فى النفس بعد تكوين الصورة . لقد أحب أوجو فوسكولو الكونتيس آريز ، وكان له معها مغامرات . أما ما هو هذا الحب ، وأية امرأة هذه المرأة ، فإن فوسكولو لم يكن يجهل ذلك ، كما يستدل على هذا من رسائله التى كتبها إليها والتى يمكن أن نقرأها فى مؤلفاته المطبوعة . لكن هذه المرأة ، فى اللحظات التى أحبها فيها ، كانت دنياه ، وكان يجد فى وصلها أعظم السعادة . حتى لتأخذه حرارة الإعجاب، فيريد لهذه الغانية أن يجعلها خالدة ، يريد لابنة الارض أن يجعلها ، فى نظر

العصور المقبلة ، إلهة ، محققاً بذلك ، بفضل الحب، معجزة جديدة، حتى ليراها ، منـــذ الآن ، محولة إلى سماء عليين ، يعبدها أبناء الأرض ، ويصلون لها :

ومع ألحانى أيتها الإلهة ،
سترقى إليك الصلوات ،
من بنات لومبارديا .

لولا رغبة قوية جدية من فوسكولو فى إحالة الحب هذا النوع من الإحالة (ويشهد المحبون ، حتى سادتنا الفلاسفة — إن صح أنهم أحبوا يوما — أن المرء يشتهى جدياً مثل هذه الحماقات) لما نبتت قصيدته All' amica risanata، ولا تمثلت له هذه الصور التى أبرز بها سحر عشيقته ، المملوء بالأخطار ، على هذا النحو الحى التلقائى. ولكن ، ماذا كانت هذه الهزة العاطفية التى أصبحت الآن صورة غنائية رائعة ، ؟ هل استطاعت هذه الرغبة القوية أن تطغى على فوسكولو بحيث استنفدت فعلا هذا الجندى الوطنى المثقف الذى تهزه حاجات روحية كثيرة ؟ هل كانت هذه الرغبة تؤثر فيه حقا تأثيراً قوياً من شأنه أن يغير سلوكه ، ويوجه حياته العملية ؟ إن فوسكولو ، كما كان أثناء حبه لا يعدم شيئا من التبصر من حين إلى حين ، كان بإزاء شعره ، إذا هدأ قلق الإبداع وعاد إلى نفسه واسترد تبصره الكامل ، يقف متسائلا ، يحاول أن يعرف ماذا أراد فى الواقع ، وبأية امرأة تغنى ؟ ولعل عنصراً ضئيلا من الشك كان قد تسرب إلى نفسه ، إذا صدقتنا آذاننا فيما نسمع

ههنا وهناك فى أثناء النشيد من نبرات الهزء بالمرأة ، وسخر الشاعر من نفسه ، الأمر الذى لم يكن ليحصل لو كان الفكر أكثر سذاجة من ذاك . المهم على أى حال أن فوسكولو ، الشاعر الذى أصفى ولم يعد لذلك شاعراً (وإن عادت إليه شاعريته) ، يحس الآن بحاجة إلى معرفة حالته الواقعية ، فما ينشىء الصورة إذ قد خلقها ، ولا يتخيل ، وإنما يدرك ، ويروى ما يدرك (قال بعد ذلك عن «إلهته» : لقد كان فى مكان القلب من هذه المرأة قطعة من دماغ) ، وتنقلب الصورة الغنائية، بالنسبة إليه وبالنسبة إلينا ، إلى صفحة من مذكرات شخصية أو إلى **ادراك** .

وبوصولنا إلى **الإدراك** ندخل فى ميدان روحى جديد واسع غاية السعة . والحق أنه ليس ثمت ألفاظ تكفى لنقد أولئك الأشخاص الذين يخلطون ، فى الحاضر كما فى الماضى ، بين الصورة والإدراك ، ويعدون الصورة إدراكا (فيكون الفن نسخة من الطبيعة أو محاكاة لها أو تاريخاً للفرد أو للعصور . . إلى آخر ما هنالك) ، أو يعدون الإدراك — وهذا أدهى — صورة ندركها بواسطة « الحواس» . إن الإدراك حكم تام ، لا أكثر ولا أقل. ومن حيث هو حكم ، فهو يحتمل صورة ويحتمل المقولة أو جملة المقولات التى يمكن أن تسيطر على الصورة (الواقعية ، الكيفيه، الخ) وهو بالنسبة إلى الصورة ، أى بالنسبة إلى **المركب** القبلى الفنى المتألف من العاطفة والخيال (الحدس) ، مركب جديد متألف من

تصور ومقولة ، من موضوع ومحمول ، أى هو **المركب القبلى المنطقى** الذى يحسن أن نقول فيه كل ما قلناه فى الآخر ، وخاصة أن المضمون والصورة ، أو التصور والمقولة ، أو الموضوع والمحمول ، لا يكونان فيه عنصرين يجمعهما ثالث ، بل يكون التصور كمقولة ، وتكون المقولة كتصور ، كل ذلك فى وحدة فردية : فالموضوع موضوع فى المحمول فقط ، والمحمول محمول فى الموضوع فحسب . وليس الإدراك أيضاً فعلا منطقياً بين سائر الأفعال المنطقية ، أو أكثرها بدائية ونقصاً . وكل من يحسن استغلال كافة الكنوز التى يحتوى عليها لا يكون فى حاجة إلى البحث فى خارجه عن الكيفيات المنطقية الأخرى فى التحديد ، إذ فى الإدراك يتزاوج (وهو نفسه هــذا المركب المتألف من عنصرين) الشعور بما قد وقع فعلا ، الأمر الذى يسمى فى صوره الأدبية العليا **بالتاريخ** ، والشعور بما هو كلى ، الأمر الذى يسمى فى صوره العليا **بالفلسفة** : إن الفلسفة والتاريخ ، بفضل الرابطة التركيبية وحدها التى يكونها الحكم الإدراكى والتى تهب لهما الوجود وتضمن لهما الحياة ، يؤلفان الوحدة العليا التى اكتشفها الفلاسفة حين وحدوا بين الفلسفة والتاريخ ، والتى يكتشفها عامة الناس على طريقتهم الخاصة حين يلاحظون أن الأفكار الهوائية إنما هى أشباح ، وأن الشىء الوحيد الصادق ، الجدير بأن يعرف ، إنما هو الحوادث

الحاصلة ، الحوادث الواقعية . وفى وسع الإدراك أيضاً (أو شتى الإدراكات) أن يفسر لنا لم يفيد العقل الإنسانى فى الخروج من الإدراكات نفسها ، فيضيف إليها عالماً من النماذج والقوانين تحكمه القياسات ، وتسيطر عليه النسب الرياضية ، أى لماذا تتكون

العلوم الطبيعية والرياضيات ، عدا الفلسفة والتاريخ .

لست أستهدف هنا أن أرسم مخططاً لمنطق . كما أستهدف أن أرسم أو أحاول أن أرسم مخططاً لفلسفة فى الفن : لذلك لن أعنى بأن أرسم مخطط المنطق والمعرفة العقلية ، الادراكية أو التاريخية ، بل أعود إلى مجرى حديثى ، غير أنى لا أتحدث فى هذه المرة عن الفكر الفنى الحدسى ، بل عن الفكر المنطقى والتاريخى الذى تجاوز الفكر الحدسى بإنشائه الصورة فى مرحلة الإدراك . فهل الفكر سعيد بهذا الادراك ؟ لا شك فى ذلك . فإن الناس ليعرفون جميعاً ما تحدثه المعرفة ويحدثه العلم فى النفس من ملذات ، ويعرفون جميعاً بالتجربة ما يستولى على النفس من رغبة قوية فى كشف النقاب عن وجه الحقيقة التى تغشيها الأوهام . ومهما يكن وجه الحقيقة مرعباً هائلا ، فإن الكشف عنه مصحوب أبداً بلذة عميقة ورضى عظيم . ولكن هل هذا الرضى رضى تام نهائى ، خلافا لما قررناه بصدد الرضى الفنى ؟ ألا ينبثق فينا إلى جانب الرضى الذى نحسه لمعرفة الواقع ، شعور بعدم الرضى كذلك ؟ لا شك فى هذا أيضاً . وانعدام هذا الرضى هو الذى يتجلى (والناس جميعاً

يعرفون ذلك بالتجربة أيضاً) فى رغبة المرء فى العمل : حسن ان نعرف الموضع الحقيق للأشياء ، ولكن يجب أن نعرفه ثم نعمل، حسن أن نعرف العالم ، ولكن يجب أن نعرفه ثم نبدله : tempus conoscendi, tempus destruendi, tempus renovandi. فما من أحد يقف عند مرحلة المعرفة ، حتى الشكاك أو المتشائمون. فما يكاد يحصل المرء على هذه المعرفة حتى يتجه هذا الاتجاه أو ذاك ، ويتبنى هذه الصورة من الحياة أو تلك . بل إن مجرد تثبيت المعارف المكتسبة ، أعنى «الحفظ» بعد «السماع» ، مما لا «يكون بدونه علم» (على حد تعبير دانتى أيضاً) ، وتكوين النماذج والقوانين ودساتير القياس، والعلوم الطبيعية والرياضيات مما أتيت على الإشارة إليه ، كل أولئك لا تكتفى بالنظر والتأمل بل تنتقل إلى العمل . والناس جميعاً يعرفون هذا بالتجربة، ويستطيعون أن يتحققوا منه فى الواقع، بل إنهم إذا فكروا وجدوا أن الأمر لا يمكن أن يكون إلا على هذا النحو . أتى على الناس حين اعتقدوا فيه (ولا يزال كثير من الناس إلى الآن من أفلاطونيين وصوفيين وزهاد لاشعوريين) يعتقدون أن المعرفة إنما هى صعود بالنفس إلى إله ، أو إلى عالم من المثل ، أو إلى مطلق يسيطر على عالم الظواهر الذى يعيش فيه البشر . وكان طبيعياً أن النفس ، إذا كانت تبتعد عن ذاتها بجهد مخالف للطبيعة ، وتعود إلى الهبوط ، بليدة ، نحو الأرض ، كانت تستطيع بل

ينبغي لها أن تمكث فيها سعيدة غير عاملة باستمرار : وكان يقابل هذا الفكر الذي لم يكن فكراً ، واقع لم يكن واقعاً . أما وقد هبطت المعرفة (بفضل ڤيكو وكنت وهيجل ، وأمثالهم من الهراطقة) إلى الأرض ، وأصبحت لا تعد نسخة كابية من واقع ثابت ، بل أثراً إنسانياً متصلا ، لا ينتج أفكاراً مجردة ، بل مفهومات عيانية هي أقيسة وأحكام تاريخية وإدراكات للواقع ، فقد أصبح العمل لا يعد انحطاطاً في المعرفة وهبوطاً من السماء إلى الأرض ، أو من الجنة إلى الجحيم ، لا ولا شيئاً يمكن أن نتحلل منه أو نمتنع عنه ، بل شيء يؤدي إليه النظر نفسه ، أو يقتضيه ، فلكل نظر معين عمل معين إن فكرنا هو الفكر التاريخي لعالم تاريخي ، هو منهج التطور لتطور . وما إن نحدد لواقع ما صفته حتى يصبح الوصف نفسه غير ذي قيمة ، لأنه أوجد هو نفسه واقعاً جديداً يقتضي وصفاً جديداً : واقعاً جديداً هو الحياة الاقتصادية والأخلاقية ، يقلب الإنسان الفكري إلى إنسان عملي . سياسي أو قديس ، صناعي أو بطل ، ويجعل **المركب القبلي المنطقي مركبا قبليا عمليا** ؛ ولكنه يظل دائماً ضرباً جديداً من الشعور والرغبة والإرادة ، صورة جديدة من الانفعال ، لا يستطيع الفكر فيها كذلك أن يتوقف ، وتقتضي قبل كل شيء ، كمادة جديدة ، حدساً جديداً ، فناً جديداً .

وعلى هذا النحو انما ينطبق الحد الأقصى من السلسلة (كما عرضنا ذلك فى أول الأمر) على الحد الأول ، وتنغلق الدائرة ، ويستأنف الطواف : طواف هو استئناف للجولة السابقة ، ومنه يشتق مفهوم العود الذى قال به ڤيكو وأصبح كلاسيكياً . إلا أن التطور الذى أتيت على رسم خطوطه يفسر لنا استقلال الفن ، ويوضح فى الوقت نفسه الأسباب التى جعلته يبدو غير مستقل لأولئك القائلين بتلك النظريات الخاطئة التى نقدناها فيما سبق ، مع بياننا أثناء النقد لما ينطوى عليه كل منها من صواب (نظريات اللذة ، والنظريات الأخلاقيـة والمفهومية) . إذا سئلنا بصدد مختلف ضروب النشاط الروحى : أيها هو النشاط الواقعى ، أو هل هى واقعية جميعاً ؟ قلنا ليس بينها نشاط واحد واقعى ، إذ ليس من واقع إلا نشاط كافة هذه الضروب من النشاط ، وهو لا يقوم على أى واحد منها بالذات . والتركيب الواقعى الوحيد بين مختلف التركيبات التى ميزناها شيئا بعد شىء — التركيب الفنى ، والتركيب المنطقى ، والتركيب العملى — هو **مركب المركبات** ، هو **الروح** ، هو **المطلق** ، **هو الفعل المحض** . ولكننا نستطيع أن نقول ، من زاوية أخرى ، وللسبب نفسه ، بأن كل المركبات واقعية فى وحدة الفكر ، فى السير و « العود » الأبديين اللذين يؤلفان وجودها الأبدى وواقعيتها الأبدية . وأولئك الذين كانوا يرون أو مازالوا يرون أن الفن هو المفهوم أو التاريخ أو

الرياضة أو النموذج أو الأخلاق أو اللذة أو أى شىء آخر ، إنما هم على حق ، لأن الفن ينطوى ، نظراً لوحدة الفكر ، على كل ذلك وعلى كل ما عدا ذلك أيضاً . بل إن كون ذلك كله موجوداً فيه ، مع ما يتبع عن هذا من وحدة المظهر التى يتصف بها الفن كما يتصف بها كل ضرب من ضروب الأشكال الخاصة ، والتى تميل فى الوقت نفسه إلى رد كافة الأشكال إلى شكل واحد ، يفسر لنا كيف ينتقل من أحد هذه الأشكال إلى الآخر ، وكيف يتم شكل بواسطة شكل ، وكيف يتم هذا التطور . إلا أن هؤلاء الأشخاص أنفسهم يخطئون بعد ذلك فيما يتصل بطريقتهم فى الكشف عن هذه الأشياء ؛ فانهم يكشفون عنها جميعاً بطريقة مجردة ، واحداً بعد آخر ، أو على غير نظام . إن المفهوم والنموذج والعـــدد والقياس والأخلاق والمنفعة واللذة والألم تكون فى الفن ، من حيث هو فن ، إما كسوابق وإما كلواحق . وبهذا ، فهى موجودة فيه إما كعناصر مفترضة مقدماً ، أو متوجسة مقدماً ، وبدون هذا العنصر المفترض مقدما ، وهذا العنصر المتوجس مقدما ، لا يكون الفن هو الفن . على أن الفن لا يكون هو الفن كذلك (وينتج عن هذا اضطراب بالنسبة إلى سائر الأشكال الفكرية الأخرى) إذا أردنا أن نفرض عليه هذه المطالب . من حيث هو فن ، أى من حيث هو لا يمكن أن يكون أبداً إلا حدساً محضاً . فالفنان لا يمكن أن يوصم من الناحية الأخلاقية بأنه مذنب ، ولا من الناحية الفلسفية بأنه مخطىء ،

حتى لو كانت مادة فنه أخلاقاً منحطة أو فلسفة منحطة ، فهو ، كفنان ، لا يعمل ولا يفكر ، وإنما يقرض ويصور ويغنى ، أى يعبر . وإلا ، إذا أخذنا بمقياس آخر ، فقد نصل إلى جحود شعر هوميروس كما فعل النقاد الإيطاليون فى القرن السادس عشر ، والنقاد الفرنسيون فى عهد لويس الرابع عشر ، الذين كانوا يقطبون فى وجه أولئك الأبطال السكارى المتقاتلين القساة المستهترين . من الممكن طبعاً أن ننتقد الفلسفة التى يشتمل عليها شعر دانتى ، إلا أن هذا النقد سيتسرب إلى باطن الأرض من شعر دانتى ، ولن يمس بشىء الأرض نفسها التى هى الفن . لقد يستطيع ماكياڤلى أن يستأصل المثل الأعلى السياسى الذى قال به دانتى ، حين يذهب إلى أن القيادة يجب أن تسند إلى طاغية أو أمير قومى ، لا إلى إمبراطور أو بابا فوق القوميات ؛ لكنه لن يكون بذلك قد استأصل الفن الغنائى الذى يغشى آراء دانتى ويرين على رغباته . لقد ننصح بأن لا نطلع الأولاد والفتيان على بعض الصور أو الروايات أو الدرامات . إلا أن هذا النصح أو هذا المنع لا يخرج عن نطاق العمل ، فما ينال آثار الفن ، بل ينال الكتب واللوحات التى هى وسائل لإنتاج الفن . فكما تسعر هذه الآثار العملية فى السوق بسعر يقدر بذهب أو قمح ، يمكن كذلك أن تحبس فى حجرة أو خزانة ، بل أن تحرق على مرأى من الناس . أما أن نسىء فهم الشعور بالوحدة ، فنخلط بين مختلف مراحل التطور ، وندعى أن الأخلاق تسيطر على الفن فى اللحظة التى

يسيطر فيها الفن على الأخلاق ، أو أن الفن يسيطر على العلم فى اللحظة التى يسيطر فيها العلم على الفن أو يتجاوزه ، أو أن العلم كان هو نفسه منذ مدة طويلة خاضعاً للحياة وكانت الحياة تتجاوزه ، فهذا ما يجب على الفهم الصحيح للوحدة الذى هو فى الوقت نفسه ضرب من التمييز صارم ، أن ينبذه ويحول دونه .

وينبغى أن ينبذه كذلك ويحول دونه لسبب آخر ، وهو أنه ما دامت مختلف مراحل الدائرة محددة وفق ترتيب معين ، فقد أصبح من الممكن لا أن نفهم استقلال وعدم استقلال مختلف الأشكال الفكرية فحسب ، بل أن **نحفظ لها هذا الترتيب** .

ومن المسائل التى تعرض من هذه الناحية مسألة يحسن أن نذكرها أو قل بالأولى ، يحسن أن نرجع اليها فقد سبقت الإشارة إليها ، وهى الصلة بين الخيال والمنطق ، بين الفن والعلم . وهذه المسلة هى فى جوهرها نفس المسألة التى تتعلق بطريقة التمييز بين **الشعر** و **النثر** ، على الأقل منذ اعترف (وسرعان ما تم هذا الاكتشاف ، إذ نجده حتى فى البوئيطيقيا لأرسطيو) بأنه يجب أن لا نميز بين الشعر والنثر على أساس المنظوم وغير المنظوم ، إذ قد يكون الشعر منثوراً (كالروايات والدرامات مثلا) وقد ينظم النثر (كالمنظومات التعليمية والفلسفية) . وينبغى إذن أن نقيم تمييزنا على أساس أعمق هو الأساس الذى أوضحناه سابقا ، إذ فرقنا بين الصورة والادراك ، بين الحدس والحكم . فأما الشعر

فيكون التعبير عن الصورة ، وأما النثر فيكون التعبير عن الحكم أو المفهوم . على أن الواقع أن التعبيرين ، من حيث هما تعبيران هما من طبيعة واحدة ، ولهما كليهما قيمة فنية واحدة ؛ فلئن كان الشاعر يعبر عن غنائية عواطفه ، فإن الناثر يفعل مثل ذلك بإزاء عواطفه ، أي أنه يعبر عنها تعبير شاعر ، وإن كانت هذه العواطف ناشئة عن البحث عن المفهوم . ولا داعي أبداً لأن نعترف لمؤلف نشيد بيأنه شاعر ، وأن ننكر ذلك على أولئك الذين ألفوا **الميتافيزيقا ، والمجمل في اللاهوت ، والعلم الجديد ، وظاهريات الفكر** ، وأولئك الذين كتبوا تاريخ البيلوبونيز ، وسياسة أوجوست أو تيبير ، أو « التاريخ العام » : فإن في هذه الآثار جميعاً من الهوى ومن القوة الغنائية ما لا يقل عن أي نشيد أو أو قصيدة . وهكذا ترى أن كل التمييزات التي حاولوا أن يقيموها على أساس قصر الميزة الشعرية على الشاعر وإنكارها على الناثر أشبه بتلك الصخور الكبيرة ترفعها بجهد كبير إلى ذروة حادة من جبل فما تلبث أن تهوى إلى قاع الوادي وتتحطم . نعم ، لا شك أن هناك تميزاً ؛ ولكن ، لتحديد هذا التمييز ، لا يجب أن نفصل الشعر عن النثر ، على طريقة منطق الطبيعيين ، فنعدهما مفهومين متعارضين لا أكثر . وإنما يحسن أن نتصورهما في تطور هو أشبه بانتقال من الشعر إلى النثر .

فكما أن الشاعر ، تبعا لوحدة الفكر ، لا يفترض أن يكون

هنالك مادة من هوى فحسب ، بل يحتفظ بوظيفة الهوى ويسمو بها إلى مرتبة هوى شاعر (هوى للفن) ، كذلك المفكر أو الناثر لا يحتفظ بملكة الهوى ويسمو بها إلى مرتبة هوى العلم فحسب ، بل يحتفظ كذلك بالقوة الحدسية التي تخرج منها أحكامه ، ويعبر عن هذه الأحكام بكثير من الهوى ، وبذلك يحفظ لها جدة علمية وفنية معا . وفي وسعنا دائما أن نتأمل هذه الصفة الفنية ، مغفلين الصفة العلمية والنقد العلمي ، منصرفين إلى التمتع بالصورة الفنية التي اكتساها العلم . وينتج عن ذلك أيضا أن العلم ينتسب في آن واحد ، ولو من جوانب مختلفة ، إلى تاريخ العلم وتاريخ الأدب جميعا ، وأن بين الأصناف الشعرية الكثيرة التي يحصيها البلاغيون ، صنفا من الغريب أن ننكره ، وهو « شعر النثر » الذي كثيراً ما يكون أصدق شاعرية من كثير من الشعر الدعيّ السخيف .

إلا أنه يحسن أن أشير هنا إلى مسألة أخرى من نفس النوع ، سبق أن أشرت إليها عابراً ، وهي المسألة التي تتعلق بالصلة بين الفن والأخلاق ، هذه الصلة التي نفيناها في أول الأمر كصلة توحيد مباشر ، ولكن يحسن بنا الآن أن نقررها من جديد ، فنقول : كما أن الشاعر يحتفظ بهوى الفن ، ولو تحلل من أي هوى آخر ، فكذلك يحتفظ في الفن بالشعور بالواجب (الواجب نحو الفن) . وكل شاعر يكون أخلاقيا في اللحظة التي يبدع فيها ، ما دام يقوم بواجب مقدس .

إن ترتيب مختلف الأشكال الفكرية ومنطقها ، إذ يجعلانها ضرورية بعضها لبعض ، ويجعلانها لذلك ضرورية كلها ، يكشفان لنا عن الخطأ الذى اعتاد الناس أن يقعوا فيه ، وهو أن ينكروا أحدها باسم الآخر : خطأ الفيلسوف (أفلاطون) والأخلاقى (سافونارولى أو برودون) ، والإنسان الطبيعى والإنسان العملى (وهؤلاء كُثُر لا يحصيهم عدّ) ، كل أولئك ممن ينكرون الفن والشعر ؛ ثم خطأ الفنان الذى يثور على الفكر والعلم والعمل والأخلاق ، كما فعل ، بصورة فاجعية ، كثير من الرومانطيقيين ، وكما يفعل ، بصورة هزلية ، كثير من « أدباء الانحطاط » فى أيامنا هذه . وتلك كلها أخطاء نستطيع كذلك أن نجد لها بعض العذر ، وأن نجود عليها ببعض المغفرة (وفقاً لنيتنا الدائمة أن لا ندع أحداً غاضباً) . ذلك أن من البديهى أنها تنطوى على عنصر إيجابى ، ولو أنكرت هى ذلك ، لأنها إنما تثور على بعض المناهج والمظاهر الخاطئة فى الفن أو العلم أو العمل أو الأخلاق ، (فأفلاطون مثلا إنما يثور على الفكرة التى توحد بين الشعر و « العلم » وسافونارولى إنما يثور على حضارة عصر النهضة الإيطالية الرخوة النخرة ، الخ) ، ولكننا سرعان ما نحس أنها أخطاء ، حين نفهم أن الفلسفة نفسها تزول من تلقاء نفسها بدون الفن ، إذ يعوزها عندئذ الشرط الذى يحدد مسائلها . وهكذا نرى أنهم إذ يريدون أن يمجدوها وحدها من دون الفن ، يحرمونها من الهواء الذى تتنفسه . وسرعان ما نحس أيضاً أن

العمل لا يكون عملا إن لم تهزنا إليه صبوات ، أو كما يقال « مثل عليا » ينشئها الخيال الذى هو الفن . وسرعان ما نحس كذلك أن الفن بدون أخلاق — الفن الذى يختلس لدى أدباء الانحطاط اسم « الجمال المحض » ويحرقون أمامه البخور — لا يلبث ، نظراً لفقدان الأخلاق فى الحياة التى ينشأ فيها الفن وتحيط بالفن ، أن يتحلل العنصر الفنى فيه ، فإذا به نزوات وترف وشعوذة ، إذ لايكون الفنان فى هذه الحالة هو الذى يخدم الفن ، بل يكون الفن خادماً سيئاً لحاجات الفنان الجزئية التافهة .

وقد اعترضوا على فكرة الدائرة عامة ، هذه الفكرة التى تفيدنا كثيراً فى توضيح علاقات الاستقلال وعدم الاستقلال بين الفن وبين سائر الأشكال الفكرية ، بأنها تصف عمل الفكر كأنه استئناف عمل كئيب ، وعود على الذات رتيب ، لا يستحق العناء . ما من تشبيه إلا ويفسح المجال لبعض التشويه الكاريكاتورى ؛ غير أن هذا التشويه الكاريكاتورى ، بعد أن يسلينا حيناً من الوقت ، يحملنا على العودة جدياً إلى الفكرة التى عبّر عنها . والواقع أن تشبيهنا هذا لا يعنى استئنافاً للجولة عقيما ، وإنما هو اغتناء دائم فى الجولة ، وفى « الاستئناف » ، وفى « استئناف الاستئناف » . فإن الحد الأخير الذى يصبح حداً أول ليس هو الحد الأول القديم ، وإنما تزداد فيه المفاهيم تكثّراً ووضوحاً ، ويغتنى بتجربة جديدة حية ، بل بآثار متأملة ، مما

كان يعوز هذا الحد الأول القديم ، ويكون مادة لفن أرفع وأرهف وأعقد وأنضج . وهكذا فإن فكرة الدائرة لا ترسم محيطاً مساوياً لنفسه باستمرار ، بل تتفق تمام الاتفاق مع فكرة التقدم الفلسفية ، وفكرة النماء الدائم فى الفكر والواقع فى ذاته ، حيث لا يتكرر شيء غير صورة النماء ؛ وإلا كنا كمن يزعم أن الشخص الذى يمشى لا يتحرك ، مادام يحرك أرجله على إيقاع واحد . . .

وهناك اعتراض آخر ، أو قل حركة ثورية أخرى ، تظهر فى كثير من الأحيان ، ضد هذه الفكرة نفسها ، ولو فى صورة غير شعورية بوضوح : أعنى ما نلاحظه لدى بعضهم أو لدى الكثيرين منهم من محاوله تحطيم هذه القاعدة الدائرية التى هى قانون الحياة ، والوصول إلى منطقة يمكن أن يستريحوا فيها من عناء سفرة بحرية طالت متاعبها ، حتى إذا وصلوا إلى الشاطىء ، وتخلصوا من الأمواج ، اطمأنت نفوسهم ، وجعلوا ينظرون إلى الأمواج من ورائهم تضطرب وتصطخب . وقد سبق لى أن أعلنت رأيى فى هذه الراحة : فما هى إلا نفى للواقع ، فى حين يخيل إليهم أنها ارتفاع وسمو .. نعم إنهم يصلون إلى الراحة ، لكن هذه الراحة هى الموت ، موت الفرد ، لا موت الواقع ، فالواقع لا يموت أبداً ، لأننا لا نتعب من جريان الواقع بل نلتذ به . ويفكر آخرون فى شكل روحى أسمى تنحل فيه الدائرة ، فى شكل هو فكر الفكر ، هو الاتحاد بين النظر والعمل ، هو

الحب ، الله ، أو ما شئت فسمه . ولا ينتبهون إلى أن هذا الفكر وهذا الاتحاد ، وهذا الحب ، وهذا الله ، كل أولئك موجود مقدماً فى الدائرة وبالدائرة ، وأنهم يستأنفون فى غير فائدة بحثاً سبق أن تم مقدماً ، ويكررون فى صورة مجازية ماسبق أن وجدوه مقدماً ، فكأنهم يوجدون خرافة عالم آخر هى درامة العالم الوحيد ذاتها .

غير أنى إلى الآن ، رسمت هذه الدرامة على ما هى فى الحقيقة ، مثاليةً خارجة عن الزمان ، رغبةً منى فى بيان الترتيب المنطقى فى أول الأمر ، ومن أجل سهولة التعبير وحدها بعد ذلك . فهى مثالية وخارجة عن الزمان ، لأنه ما من لحظة . ما من فرد إلا وتمثل فيه بكاملها ، كما أنه ما من جزء من الكون إلا وتسرى فيه روح الله . إلا أن اللحظات المثالية ، التى لا يمكن أن تنقسم فى الدرامة المثالية يمكن أن تبدو منقسمة فى الواقع التجريبى ، كما لو كان ذلك هو الرمز المادى للتمييز المثالى ، لا لأنها منقسمة فعلا (إن الفكرة هى الواقع الحقيقى) ، ولكنها تظهر تجريبياً على هذا النحو لكل من يلاحظ ، ويرد الواقع إلى نماذج ؛ وما من وسيلة لأن نحشر ، فى نماذج ، الوقائعَ الفردية التى تلفت النظر ، إلا أن نضخم التميزات المثالية ونبالغ فيها . وهكذا يبدو أن الفنان والفيلسوف والمؤرخ والعالم الطبيعى والرياضى ورجل الأعمال ورجل الخير يعيشون مميّزاً أحدهم عن الآخر ، وأن ميادين الثقافة

الفنية ، والثقافة الفلسفية ، والثقافة التاريخية ، وثقافة العلوم الطبيعية ، والثقافة الرياضية ، وثقافة الحياة الاقتصادية ، وثقافة الحياة الأخلاقية ، مع ما يرتبط بذلك كله من تعاليم ، تتكون مستقلة إحداها عن الأخرى ، وأنه ليس هناك شيء لا ينقسم ، وحتى حياة الانسانية تنقسم، بمر القرون، إلى عصور يتمثل فيها شكل أو بضعة أشكال من الأشكال المثالية ، فنرى عصوراً خيالية ، وعصوراً دينية ، وعصوراً فكرية أو صناعية ، وعصوراً تسيطر عليها الأجواء السياسية ، أو الحماسة الأخلاقية ، أو تمجيد اللذة ، وهلم جراً ، ونرى لهذه العصور جميعاً « مجرى » و « استئنافاً للمجرى » كاملين إلى حد ما . إلا أن من ينظر بعيني مؤرخ يدرك بين تشابهات الأفراد والطبقات والعصور فرقا ، ومن يملك إحساس الفيلسوف يدرك بين الاختلافات وحدة . والفيلسوف المؤرخ يرى فى هذا الاختلاف وهذه الوحدة التقدم المثالى الذى هو فى الوقت نفسه التقدم التاريخى .

والآن فلنتكلم لحظة أخرى عن التجريبيين (فالتجريبية ، إذا وجدت ، تفيد فى شيء ما) ولنتساءل : فى أى النماذج يدخل هذا العصر الذى نعيش فيه أو الذى نخرج منه ، وما هى الصفة الأساسية التى تسيطر عليه ؟ الواقع أنك ما تكاد تطرح هذا السؤال حتى يتوارد إليك الجواب الإجمالى ، وهو أن هذا العصر هو الآن ، أو كان ، عصراً طبيعى النزعة فى حضارته ، صناعياً فى اتجاهه العملى . وينكرون عليه ، تبعا لذلك ، العظمة الفلسفية والسمو

الفنى . ولكن الحقيقة (وهنا يتضعضع المذهب التجريبى) أنه ما من عصر يستطيع أن يعيش بدون فلسفة وبدون فن ، وأن عصرنا كانت له فلسفته وكان له فنه على نحو ما أمكن أن يكون له ذلك ، وان الفكر إذ ينظر إلى هذه الفلسفة وهذا الفن ، إلى الأولى بصورة غير مباشرة ، والى الثانى بصورة مباشرة ، إنما يضع يده على وثائق تفيده فى معرفة حقيقة ما كان عليه هذا العصر المعقد الخطير الشأن ، وفى إنارة النقطة التى ينبغى أن يقوم فوقها ما يقع على أعناقنا من واجب .

إن الفن المعاصر ، هذا الفن الشهوانى الذى تضطرب فيه رغبة فى اللذات لا ترتوى ، وتقضه وجهود مضطربة نحو ارستقراطية خاطئة تسفر عن مثل أعلى فى اللذة أو السيطرة أو القسوة ، ويتطلع فى بعض الأحيان إلى صوفية هى الأخرى أنانية تهدف إلى اللذة ولا تؤمن بالله ولا بالفكر ، جاحدة متشائمة ، قادرة فى الغالب على توليد مثل هذه الحالات النفسية — أقول إن هذا الفن (الذى يستنكره الأخلاقيون فى غير طائل ولا جدوى) إذا نحن فهمنا أسبابه العميقة ومنشأه ، رأينا أنه يهيب بنا إلى العمل ، إلى عمل لا يجنح طبعاً إلى استنكار الفن أو زجره أو تصحيحه ، بل إلى توجيه الحياة ، فى قوة أشد ، نحو أخلاق أمتن وأعمق .

فإذا تم لنا توجيه الحياة على هذا النحو رأيناها تنجب لنا فناً أشرف مضمونا ، بل فلسفة أشرف مضموناً كذلك . . أشرف

من فلسفة هذا العصر ، العاجزة لا عن تفسير الدين والعلم وتفسير نفسها فحسب ، بل عن تفسير الفن نفسه ، حتى أصبح الفن لغزاً عميقا ، أو قل موضوع سخافات فظيعة ، بالنسبة إلى الوضعيين ، والنقديين المحدثين ، وعلماء النفس ، والبراجميين ، الذين يكادون يمثلون الفلسفة المعاصرة وحدهم ،والذين عادوا (أملا في اكتساب قوى جديدة ولا شك ، وفي سبيل تحضير مسائل جديدة) إلى أشد مفاهيم الفن فظاظة وصبيانية .

— ٤ —

النقد وتاريخ الفن

ينظر الفنانون ، فى غالب الأحيان ، إلى النقد الأدبى والفنى نظرتهم إلى ضرب صعب المراس طاغية ، يصدر أوامر غريبة ، فيمنع شيئاً ويسوغ آخر ، ويكون لآثارهم مفيداً أو مضراً تبعاً لما يشاء هواه أن يفرض عليها من مصير. ولهذا السبب ترى الفنانين إما منحازين إلى جانبه ، خاضعين له ، أذلاء أمامه ، يدارونه ويتملقونه ، وإن كانوا فى أعماق قلوبهم يمقتونه ، وإما ، إذا لم يصلوا إلى غاياتهم أو كانت نفوسهم الأبية ترفض أن تهبط إلى مستوى المتملقين المتزلفين ، أن يثوروا عليه ، وينكروا عليه أية فائدة ، ويحرموه ، ويسخروا منه ، ويشبهوه (كما فعلت) بحمار دخل إلى دكان خزاف ، وأخذ بتحطيم هذه الآثار الفنية المرهفة. والواقع أن الخطأ فى هذه المرة هو خطأ الفنانين الذين لا يعرفون ما هو النقد ، فينتظروا منه نعماً ليس أهلا لأن يجود بها ، ويخافوا منه أذى ليس أهلا لتوقيعه. لأن من الواضح أنه مادام ليس فى وسع أى ناقد أن يخلق فناناً من إنسان غير فنان ، فكذلك ليس فى وسع أى ناقد أبداً ، نتيجة لاستحالة ميتافيزيائية ، أن يهدم أو يصرع فناناً حقيقياً ، ولا أن يمسه بسوء خفيف : فما

عرف فى التاريخ أن قد حصل شىء من هذا قط ، لا ولا فى أيامنا هذه ، ونحن على أتم اليقين من أنه لن يحصل فى المستقبل . على أن النقاد ، أو من يسمون أنفسهم نقاداً ، هم الذين يخطئون كذلك ، إذ يتخذون بالفعل موقف المربين والمشرفين والمشرعين والرسل ، فيوحون إلى الفنانين أن افعلوا هــذا ولا تفعلوا ذاك ، ويحـددون لهم مواضيعهم ، ويحكمون على بعض المـواد بأنها شعرية وعلى بعضها بأنها غير شعرية ، ويبـدون استياءهم من الفن المتحقق الآن ، ويصبون إلى فن شبيه بالفن الذى تحقق فى هـذا العصر أو ذاك من العصور الماضية ، أو إلى فن يتنبئون له بمستقبل قريب أو بعيد ؛ ثم يلومون لوتاس لأنه لم يكن أريوست ، ويلومون ليوباردى لأنه لم يكن ألفييرى ، ويلومون دانتزيو لأنه لم يكن برشيه أو فرا جاكوبون ، ويحددون كيف سيكون أديب المستقبل ، ويقدمون له كل ما يحتاج إليه فى رأيهم من أخلاق وفلسفة وتاريخ ولغـة وعروض ووسائل تصوير وأساليب عمـارة، إلخ . فواضح فى هذه الحالات أن الخطأ خطأ الناقد ، وأن الفنـانين على حق ، إذ يعاملون هـذا الحيوان المرعب ، معاملتهم للحيوانات ، فيحاولون أن يؤنسوه ويسلوه ويخدعوه حتى يستفيدوا منه ، أو يطردوه ويصرعوه إذا لم يأنسوا فى أنفسهم القدرة على تحمل مثل هذا الهوان . على أن من الضرورى مع ذلك أن نضيف ، لمصلحة النقد ، أن هؤلاء النقاد النادرين ليسوا ناقدين بقدر ما هم فنانون : إنهم فنانون خائبون ، يميلون

برغباتهم إلى صورة من الفن لم يستطيعوا أن يبلغوها ، إما لأن هذا الميل كان متناقضاً ومستحيلا ، وإما لأنهم قد أعوزتهم القوة ، فظلوا يعانون فى قلوبهم مرارة عدم تحقيق المثل الأعلى ، وأصبحوا لا يجيدون إلا الحديث عن هذا الفن المثالى : يبكون على فقدانه فى كل شىء ، ويطلبون وجوده فى كل شىء . وأحياناً ما يكونون فنانين حقيقيين ، غير خائبين البتة ، بل موفقين كل التوفيق ، إلا أن قدرة شخصيتهم نفسها تحول بينهم وبين الخروج من ذواتهم ، وفهم صور أخرى من الفن غير صورهم الخاصة ، فيستبعدون هذه الصور بشدة وقسوة . وبهذا النوع من النفى والإنكار يفسحون المجال للحسد ، حسد الفنان للفنان ، وهو نقيصة ولا شك ، ألا أنها تلاحظ فى أقوى الفنانين ، بحيث لا يجب أن نضن عليهم بالتسامح الذى نجود به على نقائص النساء التى يصعب ، كما تعلمون ، أن نفصلها عن مزاياهن . وعلى الفنانين الآخرين أن يجيبوا هؤلاء الفنانين النقاد بهدوء قائلين : « استمروا على خلق فنكم هذا الذى تجيدون خلقه ، ودعونا نحن نخلق ما نستطيع خلقه » ، وأن يجيبوا الفنانين الخائبين والنقاد المرتجلين بقولهم : « لا تطمعوا فى أن نفعل ما لم تستطيعوا فعله ، أو ما سوف يكون من فعل المستقبل ، مما لا يعرف منه أحد شيئاً ، لا نحن ولا أنتم »، لكن الواقع أن الجواب لا يكون فى العادة على هذا النحو . لأنه لا يخلو من الهوى . وهذا لا يمنع أن ذلك هو الجواب المنطق ، وبه تقفل المسألة من الناحية المنطقية ،

ولو أن العاصفة لن تهدأ أبداً فى الواقع ، بل ستدوم ماظل هنالك فنانون ، فنانون غير متسامحين ، وفنانون خائبون، أى أنها ستدوم إلى الأبد .

وهناك رأى آخر فى النقد يعتبر النقد حاكماً أو قاضياً ، فما يسند إلى النقد واجب إثارة الحياة الفنية وتوجيهها وإرشادها ، لأن هذه الحياة إنما يثيرها ويوجهها التاريخ وحده ، أى الحركة العامة للفكر فى مجرى التاريخ — بل يسند إليه فقط واجب التمييز ، فى الفن الذى تحقق ، بين الجميل والقبيح ، فيقدس الجميل ، ويجحد القبيح ، بأحكام صارمة منصفة معاً . ولكنى أخشى أن لا نصل ، بهذا التعريف ، إلى تخليص النقد مما يوصم به من أنه غير مفيد . فهل من حاجة إلى النقد للتمييز بين الجميل والقبيح ؟ إن الفن إنما يتحقق بفضل هذا التمييز نفسه ، لأن الفنان إنما يصل إلى التعبير الفنى بحذف القبح الذى يهدد بافساده . وهذا القبح هو أهواؤه الإنسانية التى تتمرد على هواه الفنى المحض ، هو ضعفه ، وأحكامه السابقة ، وغرائزه ، وإهماله ، وإسراعه فى التنفيذ ، وكون إحدى عينيه منصبةً على الفن والأخرى على المتفرج أو السامع وسائر الأشياء التى تحول بين الفنان وبين أن يتمخض عن صورته التعبيرية تمخضاً طبيعياً سليما ، تحول بين الشاعر وبين البيت الرنان الخالق ، بين المصور وبين الخط الدقيق واللون المنسجم ، بين الملحن وبين النغمة الرائعة ، فإذا لم يصن هؤلاء الفنانون أنفسهم

من هـذه الأشياء ، رأيت الفراغ فى البيت ، والتنافر فى اللون والشذوذ فى النغم ، وكانت آثارهم مضطربة مشوشة . وكما أن الفنان فى اللحظة التى ينتج فيها ، إنمـا هو قاضى نفسه ، بل قاض قاس لا يفلت منه شىء — حتى مما يفلت من الآخرين — فكذلك الآخرون يستطيعون ، من تلقاء أنفسهم ، أن يدركوا ، على نحو مباشر كامل ، أين كان الفنان فناناً ، وأين كان إنساناً وإنساناً مسكيناً ، فى أى الآثار أو فى أى أجزائها تسيطر الحماسة الغنائية والخيال المبدع ، وفى أيها تجلدت هـذه المزايا ، وفسحت المجال لأشـياء أخر تبدو فنية وليست من الفن فى شىء ، وتدعى (من هـذا الوجه) « بالقبيحة » ؟ وإذن فما قيمة حكم النقد ، إذا كان العبقرى يصدره مقدماً ، وكان الذوق العام يصدره كذلك ؟ والعبقرى والذوق العام طائفة كبيرة ، فهما الشعب ، هما الحكم العام الخالد . والحق أن أحكام النقد تأتى متأخرة جداً ، فتؤيد صوراً طالما أيدها ومجدها الاستحسان العام (ولا نخلط بين الأستحسان المحض النقى وبين التصفيق بالأكف والشهرة الزائفة ، لا نخلط بين المجد الدائم والشهرة الزائلة) وتستنكر أشياء قبيحة سبق أن استُنكرت وأبطلت ونسيت ، وإن مدحت برءوس الشفاه ، فمن قبيل التحزب المغرض والعناد على الكبر . إن النقد إذا اعتبرناه قاضياً ، إنما يحكم بالإعدام على أموات ، وينفخ الحياة فى أحياء ، ظانا أن نَفَسَه هو نسمة الله الذى يحيى الموتى . إنه يقوم بعمل لا جدوى فيه — لا جدوى فيه لأن الجمال موجود من قبل أن

يوجد هو . فهل النقاد هم الذين قرروا عظمة دانتى وشكسبير وميشيل أنجلو ، أم طوائف القراء وجمهور الناس ؟ ولئن كان يضاف إلى هذه الطوائف من القراء الذين هللوا ويهللون لكبار الفنانين ، جمهورُ الأدباء والنقاد المحترفين ، فإن تهليل هؤلاء لا يختلف أبداً من هذه الناحية عن تهليل سائر الآخرين ، بما فيهم الأطفال وأبناء الشعب ، فهم جميعاً مستعدون لفتح قلوبهم للجمال الذى يتحدث إلى الجميع ، إلا أن يسكتوا فى بعض الأحيان على كره ، حين يقعون على وجه دميم من وجوه هؤلاء النقاد القضاة . . .

وهنا ينشأ رأى آخر فى النقد ، هو اعتباره تأويلا أو شرحا ينبغى أن يكون صغيراً تجاه الآثار الفنية ، فيقصر مهمته على أن ينفض عنها الغبار ، ويخرجها إلى النور ، فيزودنا بمعلومات عن العصر الذى نقشت فيه لوحة من اللوحات مثلا وعن الأشياء التى تمثلها هـذه اللوحة ، ويفسر لنا الصور اللغوية والإشارات التاريخية والمسلمات الفكرية فى قصيدة من الشعر . ثم تقف عند هذا الحد مهمتُه ، ويدع الفن يفعل فعله بطريقة عفوية فى قلب المتأمل والقارىء ، فيحكم هـذا القارىء أو المتأمل على الأثر الفنى وفقاً لمـا يوحى إليه ذوقه الداخلى . ويكون الناقد فى هذه الحالة أشبه « بشيشرون » مثقف أو بمعلم صابر فطن ، حتى لقد عرف أحد النقاد المشهورين النقدَ بأنه « فن تعليم القراءة » ، وكان لهذا التعريف صدى كبير . وإذا كان أحد من الناس

لا ينكر اليوم فائدة الدليل فى المتاحف والمعارض ، فما ينبغى أن ننكر فائدة المرشدين المطلعين الذين يعرفون أشياء كثيرة يجهلها السواد الأعظم ، ويستطيعون أن يزودونا بكثير من المعارف . فليس فن العصور القديمة وحده هو الذى يحتاج إلى مثل هذه المساعدة ، بل كذلك فن الماضى القريب الذى يسمونه معاصراً والذى ليس فى متناولنا فى دائم الأحيان ، وإن عالج موضوعات وقدم صوراً تبدو فى متناولنا فى الظاهر . وأحياناً ماتحتاج إلى مجهود عظيم حتى نهىء الناس لتذوق الجمال فى قصيدة من الشعر أو فى أى أثر فنى ، ولو كان ابن الأمس . فان الأحكام السابقة ، والعادات ، والنسيان ، تضرب من حولنا نطاقا يحول بيننا وبين النفاذ فى هذا الأثر ، ولا بد فى هذه الحالة من يد خبيرة صناع ، هى يد المؤول أو الشارح ، تنتزعنا من قلب هذا النطاق أو تصححه . والنقد ، بهذا المعنى ، لا شك أنه مفيد جداً . ولكنى لا أدرى لم نسميه إذن باسم النقد ، مادامت هذه المهمة تحمل مقدماً اسم التأويل أو الشرح أو التفسير . أفليس من الأفضل أن نسميه كذلك ، على الأقل حتى لا نبعث على وجود اشتراك خطر ؟

أقول اشتراك ، لأن النقد يطلب أن يكون ويريد أن يكون شيئا آخر ، وهو بالفعل كذلك : إنه لا يريد أن يغير على الفن فيعيد اكتشاف الجمال فيما هو جميل ، والقبح فيما هو قبيح . إنه

لا يريد أن يكون صغيراً تجاه الفن ، بل يريد أن يكون كبيراً بالنسبة إلى الفن ، الذى هو كبير ، بل يريد أن يكون فوقه بمعنى من المعانى(١) . فما هو إذن النقد المشروع الصحيح ؟

إنه قبل كل شىء هذه الأشياء **الثلاثة جميعا** التى عرضتها إلى الآن ، أى أن هـــذه الأشياء الثلاثة جميعا هى كل الشروط الضرورية له ، والتى لا يظهر بدونها . فما لم تكن الاندفاعة الفنية (وإنه لفن ضد الفن ، كما رأينا ، ذلك النقد الذى يقولون عنه إنه ينتج أو يفيد فى الإنتاج أو يمنع بعض صور الإنتاج لمصلحة بعضها الآخر) لا يكون ثمت مادة ينصب عليها النقد — وبدون الذوق ، لا تتوفر للناقد التجربة الفنية ، تجربة الفن الذى يصبح جزءاً من فكره ، ويتميز من اللافن ويستمتع به الناقد ضد اللافن . وهـذه التجربة ، أخيراً ، لا تتوفر له بدون الشرح ، أى بدون هذا الذى يبدد العقبات أمام الخيال المتذوق ، إذ يمد الفكر بتلك المعارف التاريخية التى يحتاج إليها ، والتى هى أشبه بالزيت يغذى وقدة الخيال .

---

(١) « إنهـا لحظة جميلة بالنسبة الى الفنان والى الشاعر معا تلك اللحظة التى يستطيع كل منهما أن يصرخ فى وجه الآخر بكلمة « وجدتها » ، كل بمعناه : الشاعر يجد الأفق الذى تستطيع عبقريته أن تعيش فيه بعد الآن وتنتشر ، والناقد يجد غريزة هذه العبقرية وقانونها » (سانت بوف Portraitts littéraires, 1, 31)

على أنه يحسن قبل أن ننتقل من هـذا إلى غيره أن نحل ذلك الشك الخطر الذى ظهر ويظهر غالباً فى نطاق التفـكير الفلسفى والعادى معاً ، والذى إذا ظفروا فى تبريره كان فيه القضاء لا على إمكان النقد الذى نحن بسبيل الحديث عنه فحسب ، بل على إمكان التذوق نفسه أعنى قدرة الخيال على إعادة تـكوين الشىء . فقـد تساءلوا هل من الممكن حقاً أن نجمّـع الموادّ التى من شأنهـا أن تعيد تـكوين الأثر الفنى الذى أبدعه غيرنا (أو أبدعناه نحن فى السابق ، فضغطتنا الذاكرة ورجعنا إلى أوراقنا حتى نتذكر الحالة التى كنا فيها إبان الخلق) وأن يستطيع الخيال إعادة تـكوين هذا الأثر الفنى بمـا له من سمات خاصة ؟ وهل من الممكن أن نجمع المواد الضرورية بكاملها ؟ وإذا استطعنا ذلك فعلا ، أفلا تطغى هذه المواد على الخيال ؟ أو ألا يكون خيالا جديداً فيدخل مواد جديدة ؟ أو ألا يكون مضطراً إلى هذا اضطراراً ، لعجزه عن أن يستطيع حقاً إعادة تـكوين ماينتسب لغيره أوماينتسب إلى الماضى ؟ هل من الممكن أن نتصور إعادة تـكوين ما هو فردى ، وما هو فردى فهو ممتنع عن الوصف ، بعد أن علمتنا كل فلسفة سليمة أن ما يمكن إعادة تـكوينه باستمرار ليس إلا العام ؟ والخلاصة أليس مستحيلا أن نعيد تـكوين الآثار الفنية التى أبدعها غيرنا ، أو التى أبدعناها فى المـاضى ؟ أليست إعادة التـكوين هذه التى تحسب فى الأحاديث العادية أمراً مسلماً به ، والتى تفترض افتراضاً ، على

نحو ظاهر أو مضمر ، فى كل مناقشة حول الفن ، أليست إذن خرافة من الخرافات (كما قيل ذلك عن التاريخ بوجه عام) .

الحقيقة أننا إذا واجهنا المسألة من خارج بدا لنا من غير المعقول أبداً أن يكون إيمان كافة الناس بفهم الفن غير قائم على أساس ، ولا سيما إذا لاحظنا أن نفس أولئك الذين ينكرون إمكان إعادة التكوين أى التمثل ، أو ينكرون ، على حدة تعبيرهم ، أن يكون الذوق قيمة مطلقة ، إنما يذهبون إلى ذلك حين ينظرون إلى الأمر من وجهة النظر المجردة ، حتى إذا كانت لهم أحكام ذوقية خاصة ، رأيتهم يمتلئون حماسة وصلابة فى الدفاع عن هذه الأحكام الخاصة ، ورأيتهم يشعرون أتمّ شعور بما هنالك من فرق بين أن نقرر بأن الخمر حسن أو غير حسن لأنه يتفق أو لا يتفق مع البيئة العضوية ، وبين أن نقرر أن هذه القصيدة جميلة ، وأن تلك قبيحة . فان هذا النوع الثانى من الحكم (كما بين كَـنـت ذلك فى تحليل كلاسيكى) يحمل فى ذاته طمعاً جارفاً فى أن يكون صادقاً بالنسبة إلى كافة الناس ، فتتحمس له العقول أيما حماسة ، حتى لتجد . فى عصور الفروسية ، أناساً دافعوا بالسيف عن رأيهم فى جمال إنقاذ الفرس ، فى حين أنه ما من احد ، على ما أعلم ، ضحى بنفسه ليقرر أن هذا الخمر لذيذ أو غير لذيذ . وليس يفيد فى شىء أن يعترض بأن أقبح الآثار من الناحية الفنية قد وجدت عدداً كبيراً من المعجبين ، أو أعجبت أصحابها إن لم تعجب الآخرين ،

لأن الشك هنا لا يقع على كونها وجدت من يعجب بها (فما من شيء يمكن أن ينشأ فى الذهن بدون موافقة من الذهن ، وبالتالى ، بدون لذة تصحب نشوءه) ، وإنما يقع الشك على كون هذه اللذة لذة فنية ، وأنها تقوم على أساس حكم ذوقى جمالى . وإذا انتقلنا بعد ذلك من النظر الخارجى إلى الدراسة الداخلية ، كان من الملائم أن نقول إن الاعتراض على إمكان تصور إعادة التكوين الفنى قائم على تصور الواقع ، هو الآخر ، على أنه مجموعة من الذرات ، أو ذرة مجردة مؤلفة من ذرات لا اتصال بينها ولا انسجام ، إلا من الخارج . ولكن الواقع ليس هذا . إن الواقع وحدة روحية ، وفى الوحدة الروحية لا شيء يضيع ، وكل شيء ملك أبدى . ولولا وحدة الواقع لما استحال تصور إعادة التكوين فحسب ، بل لاستحالت ذكرى أى حادث على وجه العموم (والذكرى إعادة تكوين الحدس) . فلولا أننا ، نحن أنفسنا ، قيصر وبومبي ، أى هذا العام الذى تجدد لحظة فى قيصر وبومبي ، والذى يتجدد الآن فينا ويعيش فينا إن صح التعبير ، لما استطعنا أن نكوّن لأنفسنا أية فكرة عن قيصر وبومبي . وأما قولكم بأن الفردى لا يمكن إعادة تكوينه وأن ذلك من شأن الكلى وحده ، فهذا مذهب الفلسفة المدرسية التى تفصل بين العام والفردى ، وتعد هذا عنصراً عرضياً لذاك ، جاهلة أن العام الحقيقى هو العام المتفرد ، وأن الشيء الوحيد الذى يمكن وصفه هو ما يدعونه بغير ممكن

الوصف ، أعنى العيانى الفردى . وأخيراً ، ماذا يضيرنا أن لا تكون المواد جاهزة دائماً فى حوزتنا ، حتى نعيد تكوين كافة الآثار الفنية الماضية أو أثراً منها بالذات ، على نحو كامل الدقة؟ إن هذه الإعادة الكاملة شيء مثالى ، ككل عمل إنسانى ، فهو يتحقق إلى اللانهاية ، وهو كذلك يتحقق دائماً ، على النحو الذى تسمح به بنية الواقع فى كل لحظة من الزمان . رب قصيدة يفوتنا المعنى العام لدقيقة من دقائقها ، فهل يزعم أحد أن هذه الدقيقة التى نراها الآن فى مثل ظلام الشفق فما ترضينا قط ، لن تتجدد فى المستقبل على نحو أتم وأبين ، بفضل من الدراسة والتأمل ، ونتيجة لنشوء ظروف ملائمة وتيارات عاطفية ؟

لهذا نقول : إن كلا الذوق والتأويل التاريخى محق : ذاك فى اطمئنانه إلى مشروعية مناقشاته ، وهذا فى مضيه بغير كلال فى تحسين معرفة الماضى وحفظ المعرفة وتوسيعها . وليس يضيرنا أن نسمع النسبيين والشكاكين ، بصدد الذوق والتاريخ ، يصرخون من حين إلى حين صرخات اليأس التى لن تؤدى بأحد ، ولا بأنفسهم ، كما رأينا ، إلى اليأس من القدره على الحكم .

... ختمنا الآن هذا الاستطراد الطويل ، ولكن الضرورى ، وعدنا إلى متابعة حديثنا ، قلنا : ولكن الفن والشرح التاريخى والذوق ، إن كانت مقدمات للنقد ، فليست بعدُ بالنقد . والواقع أننا ، بهذه الأمور الثلاثة ، لا نحصل على غير إعادة تكوين الصورة

التعبيرية والاستمتاع بها ، أى لا نزيد على أن نضع أنفسنا فى موضع الفنان المنتج إبان إنتاجه للصورة . ولا يخرجنا من هذا الموقف أن نستهدف ، كما يريد البعض ، إعادة تكوين الأثر الشعرى والفنى ، فى شكل جديد ، مما خلصوا منه إلى تعريف الناقد بأنه : فنان يضاف إلى فنان . لأن هذه الإعادة فى ثوب جديد تكون عندئذ أثراً فنياً آخر أوحاه الأثر الأول على نحو من الأنحاء. وإذا كانت هى الأثر نفسه ، كانت إعادة خالصة بسيطة ، كانت إعادة مادية ، بنفس الألفاظ ، ونفس الألوان ، ونفس الأنغام : أى كانت إعادة غير ذات جدوى . والحقيقة أن الناقد ليس فناناً يضاف إلى فنان ، بل فيلسوف يضاف إلى فنان ؛ ولا يتحقق عمله إلا إذ تلقى الصورة ثم حفظها وتجاوزها . وكل هذا من اختصاص الفكر الذى يسيطر ، كما رأينا ، على الخيال ، ويسكب عليه نوراً جديداً ، فيجعل من الحدس إدراكاً ، ويزود الواقع بصفات ، ويميز بذلك بين الواقع واللاواقع . وفى هذا الإدراك ، أى هذا التمييز الذى هو دائماً وفى كل شىء نقد أو حكم ، إنما ينشأ النقد الفنى الذى نعالجه بالذات من السؤال الآتى : هل الشىء الذى يُطرح أمامنا كمسألة هو حدس ، أى واقعى كما هو ، وإلى أى حد هو كذلك ، وهل هو وإلى أى حد هو غير ذلك ، أى لاواقعى . والواقع واللاواقع هما مايسميان فى ميدان الفن بالجمال والقبح ، وفى ميدان المنطق بالحقيقة والخطأ ، وفى ميدان الاقتصاد

بالمنفعة والخسارة ، وفى ميدان الأخلاق بالخير والشر . وعلى هذا الأساس يمكن أن يلخص النقد الفني فى هذه القضية الموجزة جدا ، على كونها كافية لتمييز عمله وعمل الفن والذوق من عمل الشارح ، وهى أن نقول : « هناك أثر فنى ! » مع القضية السلبية المقابلة : « ليس هناك أثر فنى ! » !

وقد يبدو هذا سخافة من السخافات . ولكن ألم يبدُ تعريفنا للفن بأنه حدس سخيفاً كذلك ؟ . وقد رأيتم بعدئذ كم كان ينطوى عليه ذلك التعريف من أشياء ، وكم تضمن من تقرير وإنكار ، إلى حد أنى ، رغم طريقتى التحليلية ، لم أستطع ولن أستطيع أن أستنفد كل ما فيه بالتفصيل ، فاكتفيت بإشارات . وهذه القضية أو هذا النقد الصادر عن الحكم الفنى : « هناك أثر فنى ! » ينطوى أولا ، ككل حكم آخر ، على موضوع (هو حدس الأثر الفنى) يجب أن يساهم فى إيجاده عمل الشرح والإعادة الخيالية من جهة ، والتمييز الذوقى من جهة أخرى — وهى مساهمة عرفتم مدى عسرها وتعقيدها فى غالب الأحيان ، وكثيرا ما أدت ببعض الناس إلى التلاشى . لنقص فى الخيال ، أو لعوز فى الثقافة مقدارا أو عمقاً . وينطوى هذا الحكم ثانيا ، ككل حكم آخر ، على محمول ، على مقولة ، هى فى هذه الحالة مقولة الفن ، التى ينبغى أن تكون متصورة فى الحكم ، والتى تصبح بذلك مفهوم الفن . وقد رأينا كم يثير مفهوم الفن

من صعوبات وتعقيدات ، وكيف أنه ملك غير مستقر ، ما ينفك مُهاجم ويُتربص به ، وكيف ينبغى أن يحمى دائماً من الهجمات والمكائد ، وهذا هو ما يجعل النقد الفنى يتقدم وينمو ، ويقع وينهض . مع تقدم فلسفة الفن ، وانحطاطها وانبعاثها . وفى وسع كل منا أن يوازن بين ما كانت عليه فى القرون الوسطى (وأكاد أقول إنها لم توجد فى القرون الوسطى) وبين ما أصبحت عليه فى النصف الأول من القرن التاسع عشر على يد هردر وهيجل والرومانطيقيين ، وعلى يد دى سانكتيس فى إيطاليا ، وفى نطاق أضيق بين ما كانت عليه أيام دى سانكتيس وبين ما صارت إليه فى العصر التالى ، الطبيعى النزعة ، إذ أظلم مفهوم الفن ، حتى وصل إلى الاختلاط بالفيزياء والفيزيولوجيا بل بالپاثولوجيا . وإذا كانت المناقشات حول الأحكام تتعلق فى نصفها أو فى أقل من نصفها ، بعدم الوضوح فى فهم عمل الفنان ، وبفقدان التعاطف أو الذوق ، فإنها مشتقة ، فى النصف الثانى أو فى أكثر من النصف ، من العجز فى تمييز الأفكار حول الفن . ومن هنا ينشأ فى معظم الأحيان أن يكون اثنان متفقين فى الصميم على الرأى فى قيمة أثر من الآثار الفنية ، ثم إذا بأحدهما يستحسن فى كلامه ما يشجبه الآخر ، لأن كلا منهما يرجع إلى تعريف للفن مختلف عن تعريف الآخر .

ونتيجة لتعلق النقد الفنى هذا بمفهوم الفن ، كان هنالك من

أشكال النقد الخاطىء بقدر ما هنالك من أشكال خاطئة فى فلسفة الفن . فهناك نقد (ونحن نقتصر هنا على ذكر الأشكال الأساسية التى سبق أن تحدثنا عنها) ، يفكك الفن ويصنفه ، بدلا من أن يمثله ويميّز خصائصه . وهناك نقد آخر ، أخلاقى النزعة ، ينظر إلى الآثار الفنية على أنها أعمال تقاس بالنسبة إلى غايات هدف إليها الفنان أو لعله هدف إليها . وهناك نقد قائم على مبدأ اللذة يصور الفن على أنه هو ما يؤدى أو لا يؤدى إلى اللذة . وهناك النقد العقلى النزعة الذى يقيس تقدمات الفن بمقياس تقدمات الفلسفة ، فيعرف من دانتى الفلسفة لا العاطفة ، ويحكم على أريوست بالضعف لأنه يجد فيه فلسفة ضعيفة ، ويحكم على لوتاس بأنه أقوى لأنه يجد فيه فلسفة أقوى ، ويحكم على ليوپاردى بأنه تناقض فيما ذهب إليه من تشاؤم . وهناك نقد يفصل المضمون عن الصورة ، وهو ما يسمونه عادة بالنقد السيكولوجى ، فبدلا من أن يعنى بالآثار الفنية يعنى بسيكولوجيا الفنان من حيث هو إنسان . وهناك أيضاً النقد الذى يفصل الصور عن المضمون ، ويمضى معجبا بالصور المجردة ، إذ تذكره ، تبعا للحالات والميول الفردية ، بالعصر القديم أو عصر القرون الوسطى . وهناك أيضا نقد يجد الجمال حيثما يجد زخرفات بلاغية . وهناك أخيراً النقد الذى يحدد قوانين الفنون وأنواعها ، ثم يقبل الآثار الفنية أو يرفضها تبعا لقربها من النماذج المقررة أو بعدها عنها . ولم أعدد لك جميع هذه الأشكال من النقد ، ولا كان فى نيتى أن أعددها ،

لا ولا أريد أن أقوم بنقد للفن ، وإلا كنا نردد ما أسلفنا من نقد وجدل فى فلسفة الفن . ولعل الأفضل أن نلخص (شريطة أن لا يقتضينا التلخيص السريع مساحة كبيرة) تاريخ النقد ، وأن نضع الأسماء التاريخية فى المواضع المثالية التى أشرنا إليها ، وأن نبين كيف أن النقد النماذجى قد ساد خاصة فى المدرسة الكلاسيكية الإيطالية والفرنسية ، والنقد المفهومى فى الفلسفة الألمانية فى القرن التاسع عشر ، والنقد الأخلاقى فى عصر الإصلاح القومى الإيطالى . والنقد السيكولوجى فى فرنسا على يد سانت بوف وكثير غيره ، والنقد القائم على أساس اللذة يتجلى خاصة فى أحكام المتأدبين من نقاد الصالونات والصحف . وأن نقد التصنيفات يسود خاصة فى المدارس ، حيث يتصورون أن دور النقد ينتهى على أحسن وجه متى حددوا ما يسمونه « بالأوزان » و « الصناعة » و « المواضيع » و « الأنواع » الأدبية والفنية ، ومتى عددوا الأشخاص الذين تمثلت فيهم هذه الأنواع المختلفة .

هذا وإن الأنواع التى أوجزت وصفها إنما هى أشكال من النقد الخاطىء . ولكننا ، فى الحقيقة ، لانستطيع أن نقول مثل هذا عن بعض الأشكال الأخرى التى ترفع راياتها وتكافح معها ، ويسمى أحدها باسم « النقد الفنى » والآخر باسم «النقد التاريخى» . وأطلب ، من جهتى ، أن أسمى الأول بالنقد الفنى الزائف ، والثانى بالنقد التاريخى الزائف . ويشترك هذان الشكلان ، على

تعارض أحدهما مع الآخر ، بكره الفلسفة عامة ، وكره مفهوم الفن خاصة ، وكره كل تدخل من قبل الفكر فى نقد الفن ، الذى هو ، فى رأى الفريق الأول ، من شأن النفوس الفنية ، وفى رأى الفريق الثانى ، من اختصاص المؤرخين . وبتعبير آخر : إن كلا الفريقين يهبطان بالنقد إلى ما دون النقد ، فبعضهم يرجعه إلى مجرد الذوق والمتعة الفنية ، والبعض الآخر يرجعه إلى عمل الشرح وجهد التفسير أو تحضير المواد الضرورية لإعادة التكوين بالخيال. أما ماذا تريد النزعة الفنية الأولى أن تفعل ، وهى تقتضى أن نفهم الفن وننقله بالذوق المحض ، مجرداً من المفهوم ، فمن الصعب أن أعرف ذلك . وأصعب منه أن أعرف ماذا تريد النزعة التاريخية الثانية أن تفعل ، وليس بين يديها إلا كتلة هائلة مشوشة من المعلومات التاريخية بصدد الفن — ولعمرى لا يمكن أن يتألف من هذه المعلومات تاريخ ، مادامت خالية من مفهوم الفن ، جاهلة بما هو الفن (وما دام التاريخ يقتضى دائماً أن تعلم الشيء الذى تروى تاريخه) . وكل ما نستطيعه هو أن نشير إلى أسباب هذا « النجاح » الغريب الذى أصابه هذان التعبيران . على أنه ما من ضير لا فى هذين التعبيرين ، ولا فى استحالة النقد فعلا ، متى قررنا أن على الآخذين بكلتا النزعتين أن يقفوا عند الحدود التى رسموها هم أنفسهم : فيستمتع الأولون بالآثار الفنية ، ويمضى الآخرون يجمعون مواد الشرح والتعبير ، ثم يدعون النقد لمن يشاء النقد ، أو يتسلون بذم النقاد من حين إلى حين . ولسنا نكلف الأولين ،

حتى يظهروا هذا الموقف الامتناعى ، إلا أن يطبقوا أفواههم فما يفتحوها فى كلمة ، ثم فلينصبوا على الفن انصبابا ، ولينتشوا ما شاءت لهم النشوة ، وليجتروا لذاته إلى غير نهاية ، بدون أن ينطقوا بكلمة واحدة ، وإذا أبوا إلا تفاهما مع أقرانهم حين يلتقون بهم ، فليكن سبيلهم إلى ذلك خاليا من الكلام كما تفعل الحيوانات (إن صح أنها تفعل) : ففى وسع الوجه أن يعبر عن الافتتان والانتشاء ، وفى وسع الذراعين المفتوحتين أن تعبرا عن الدهشة والإعجاب .. فى وسع هذا ومثله أن يقول كل شىء أما أصحابنا المؤرخون ، أو فريق النزعة التاريخية ، ففى وسعهم أن يتكلموا ولا شك ، ولكن عن المخطوطات والتصميمات وتحقيق الأزمنة والأمكنة والحوادث السياسية والحادثات الشخصية والمصادر واللغة والنحو والأوزان ، فى وسعهم أن يتحدثوا فى كل هــــذا ، إلا الفن . إنهم يخدمون الفن ، ولكن كمؤرخين فقط ، ولا يستطيعون أن يرفعوا أبصارهم إليه ، كما لا يستطيع الخادم الذى ينظف ثياب سيدته أو يهيء لها طعامها أن يرفع عينيه ويحدق فى وجهها . ولكن ألا فاذهبوا إلى من شئتم من الناس — مهما يكونوا شذاذاً فى آرائهم ومتعصبين فى شذوذهم — واطلبوا إليهم أن يحققوا مثل هذا الامتناع وهذه التضحية ، بل هذه البطولة . اذهبوا خاصة الى ذلك الذى — لسبب من الأسباب — يقضى طول حياته فى لهو مع الفن ، واطلبوا اليه أن لا يتحدث عن الفن ، وأن يقطع برأى فيه . فهل تحسبون أنكم ظافرون ؟ ان

الفنيين الخرس ليتكلمون فى الفن ويحكمون ويفكرون ، ومثل ذلك يفعل التأريخيون . ولما كان لا يرشدهم فى كلامهم فلسفة أو **مفهوم المفهوم** ، لأنهم للفلسفة محتقرون ، وكانوا مع ذلك فى حاجة إلى مفهوم ، رأيتهم يطوّفون — إذا لم يلهمهم العقل السليم هذا المفهوم الصحيح — بين مختلف **الأحكام السابقة** التى ذكرناها ، كالمذهب الأخلاقى ومذهب اللذة ، فتارة يأخذون بواحد منها ، وتارة يقلبونها ويخلطونها جميعاً . ومن أطرف المشاهد (وإن الفيلسوف ليتوقع ذلك) أن هؤلاء الفنيين والتأريخيين يبدأون من نقاط متعارضة كل التعارض ، حتى ليخيل إليك أن خصومتهم خصومة لا صلح بعدها ، حتى إذا جالوا بتفكيرهم الخاطىء جولتين ، رأيتهم يتفقون كل الاتفاق . فإذا هم يلتقون على صعيد واحد ، وإذا ألسنتهم تتحرك بحماقات واحدة . ولا أفكه من أن تعثر على الآراء العقلية والأخلاقية فى كتابات أكثر الناس افتتاناً بالفن ، افتتاناً يجعلهم يكرهون الفكر ، وفى كتابات أكثر التأريخيين التزاماً للنزعة الوضعية ، التزاماً يجعلهم يخشون على الحادث أن يتشوه إذا هم حاولوا أن يفهموا موضوع أبحاثهم ، هذا الموضوع الذى كان يسمى الآن ، صدفة ، بالفن .

ولا شك أن النقد الحقيقى هو النقد **الفنى الصحيح** الذى لا يحتقر الفلسفة كما يفعل النقد الفنى الزائف ، بل يعمل على أنه فلسفة وفهم للفن ، وهو كذلك النقد **التاريخى الصحيح** ، الذى لا يقتصر على ظاهر

الفن ، كما يفعل النقد التاريخى الزائف ، بل يستخدم المسلمات التاريخية فى سبيل إعادة التكوين بالخيال (وهو إلى الآن ليس بالتاريخ) ، حتى إذا حصل على الإعادة الخيالية أصبح تاريخاً ؛ لحدد الواقعة التى أعاد تكوينها بالخيال ، أى ميز خصائص الواقعة بواسطة المفهوم ، وقال ما هى الواقعة التى حصلت بالذات. ومعنى هذا أن النزعتين المتعارضتين فى الاتجاهات الدنيا من النقد تتحدان فى النقد الصحيح: **فالنقد التاريخى المفهم ، والنقد الفنى** ، شىء واحد، وفى وسعنا أن نستعمل أى التعبيرين على السواء ، وإن كان من الممكن أن يستعمل كل منها استعمالا خاصاً على حسب المناسبة ، كأن نستعمل أحدهما حين نريد أن نشير الى ضرورة فهم الفن ، وكأن نستعمل الآخر حين نريد أن نشير الى الموضوعية التاريخية فى طريقة النظر إلى الفن . وهكذا تنحل كذلك المسألة التى يطرحها بعض المنهجيين ، حين يتساءلون : هل تاريخ الفن جزء من النقد الفنى كوسيلة أم كغاية ؟ فقد اتضح الآن أن التاريخ الذى يستعمل وسيلة ، لأنه وسيلة ، ليس من التاريخ ، وإنما هو أداة لتقديم وسائل الشرح ، وأن التاريخ الذى له قيمة الغاية هو لاشك من التاريخ ، ولكنه ليس جزءاً من النقد كعنصر جزئى ، بل هو العنصر المكون ، أو هو الكل ، وذلك تماماً ماتعبر عنه كلمة « غاية »

ولكن إذا كان النقد الفنى هو النقد التاريخى ، فإنه يتبع ذلك أن فعل التمييز بين الجميل والقبيح لايمكن أن يقتصر على الاستنكار

فحسب ، كما يفعل شعور الفنان المباشر حين ينتج ، أو شعور الإنسان الذواقة حين يتأمل ، وأنه لا بد لهذا الفعل أن يتسع ويرتفع إلى ما يسمى **بالتمثيل** . ذلك أنه ليس فى عالم التاريخ (وعالم التاريخ هو العالم بكل ما فى هذا التعبير من قوة) وقائع سالبة أو نافية . وما يبدو للذوق منفراً أو قبيحاً ، لأنه غير فنى ، ليس من وجهة نظر التاريخ لا منفراً ولا قبيحاً ، لأن التاريخ يعلم أن ما ليس فنياً هو على كل حال شىء آخر ، له حق خاص فى الوجود ، صادق كوجوده . إذا نظرت إلى الأمثال الكاثوليكية الفاضلة التى نظمها لوتاس فى **إنقاذ الفرس** ، أو إلى الأناشيد الوطنية التى نظمها نيكولونى أو جيرازى ، أو إلى الدقائق التى أدخلها بترارك فى قصائده الرفيعة الرشيقة الأسيانة ، لم تجد فيها شيئاً من فن . لكن أمثال لوتاس مظهر من مظاهر الثورة على عهد الإصلاح فى البلاد اللاتينية ، وأناشيد نيكولينى وجيرازى محاولات عنيفة لإثارة روح الإيطاليين على الأجانب والكهنة ، أو هى ضرب من المساهمة فى هذه الإثارة ، ودقائق بترارك راجعة إلى محبة الرشاقة التقليدية التروبادورية وقد انتعشت واغتنت بالحضارة الإيطالية الجديدة . أى أن هاهنا وقائع عملية جديرة بالاحترام ، ولها من الناحية التاريخية مغزى عظيم . فلقد نسمح لكم بأن تظلوا تتحدثون ، فى ميادين النقد التاريخى ، عن الجمال والقبح ، من قبيل التعبير السريع والتلاؤم مع اللغة الدارجة ، ولكن شريطة أن تظهروا فى الوقت نفسه ، أو تذكروا ، أو

لا تستبعدوا على الأقل ، المضمون **الإيجابي** ، لا لهـــذا الجمال فحسب ، بل لهذا القبح ، الذى لا يمكن أن **تجحدوه** جحوداً عميقاً أساسياً كجحودكم له حين **تهملونه وتفهمونه فهماً [illegible]** ، لأنكم فى هذه الحالة إنما تنتزعونه من نطاق الفن من جذوره .

ولهذا السبب فإن نقد الفن ، حين يكون فنياً حقاً أو تاريخياً حقاً ، يتسع فى الوقت نفسه ، ويصبح **نقداً للحياة** ، لأنه لا يستطيع أن يحكم على الآثار الفنية ، أى أن يحدد لها خصائصها ، بدون أن يحكم فى الوقت نفسه على آثار الحياة بكاملها ، ويحدد لكل منها خاصة ما . ويلاحظ هذا لدى النقاد الكبار حقاً ، وخاصة لدى دى سانكتيس ، فى كتابه « تاريخ الأدب الإيطالى » وفى غيره ، فإنك تلاحظ فى دى سانكتيس أنه لا يقل عمقاً ، من حيث هو ناقد فنى ، عنه من حيث هو ناقد فلسفى ، أخلاقى ، سياسى . وما كان ليتمتع بهذه الدرجة من العمق فى النقد الفنى إلا لأنه يتمتع بها فى الفروع الأخرى من النقد . وعكس هذا صحيح ، فالقوة التى يظهرها فى طريقته الخالصة فى النظر إلى الفن فنياً ، هى القوة التى يظهرها فى طريقته الخالصة فى النظر إلى الأخلاق أخلاقياً ، وفى النظر إلى الفلسفة منطقياً ، وهكذا دواليك . ذلك أن ضروب الفكر التى يستخدمها النقد كضروب من الحكم ، يمكن أن تميز فى الوحدة تمييزاً شافياً ، إلا أنها لا يمكن أن تفصل بعضها عن بعض وأن تفصل عن الوحدة فصلا ماديا ، إلا إذا

أريد لها أن تجف دفعة واحدة وتموت . والتمييز الذى يقيمونه عادة بين نقد الفن وسائر ضروب النقد الأخرى ليس إذن إلا إشارة إلى أن انتباه المؤلف أو الكاتب متجه إلى جانب دون آخر من جانبي المضمون الواحد غير المنقسم . ومثل هذا يجب أن يقال أيضا فى التمييز ، الذى التزمته حتى الآن فى حديثى ، رغبة فى الوضوح التعليمى ، بين **نقد الفن وتاريخ الفن** ، وقد نشأ هذا التمييز الإسمى من أن لهجة الحكم أو الجدل ، التى يفضل أن تسمى « بالنقد » ، هى التى تغلب على غيرها فى دراسة الأدب والفن المعاصرين ، فى حين أن اللهجة التاريخية هى التى تغلب على غيرها فى الأدب والفن القديمين ، ولذلك فُضّل أن تسمى « بالتاريخ » . والواقع أن **النقد** الحقيقى المتحقق هو **الرواية التاريخية** الصافية **لما قد حصل** ، والتاريخ هو النقد الحقيقى الوحيد الذى يمكن أن نجريه بصدد الوقائع الإنسانية ، التى لا يمكن أن تكون إلا وقائع ما دامت قد وقعت ، ولا يمكن أن يسيطر عليها الفكر على **نحو** آخر غير **فهمنا** لها . وكما تبين لنا أن نقد الفن لا يمكن أن ينفصل عن ضروب النقد الأخرى . فكذلك تاريخ الفن ، لا يمكن أن نفصله ، اللهم إلا لدوافع أدبية ، عن تاريخ الحضارة الإنسانية كاملا . وهو لاشك يتبع فى هذا التاريخ العام قانونه الخاص الذى هو الفن ، إلا أنه يتلقى منه الاندفاعة التاريخية التى تنتسب إلى الفكر بكامله ، لا إلى ضرب من الفكر منتزع من الضروب الأخرى .

تاريخ فلسفة الفن

بداياته ، عصوره ، خصائصه

حين كتبت منذ مدة بعض المذكرات فى تاريخ فلسفة الفن ، أخذت بالرأى الدارج ، القائل بأن فلسفة الفن علم حديث كل الحداثة . نشأ فى القرن السادس عشر والقرن السابع عشر ، واشتد ساعده فى القرنين الأخيرين . وكنت ، على امتلائى بالشكوك حول ذلك ، وعلى عودتى إلى هذه الفكرة غير مرة ، وعلى وضعها موضع التساؤل فى أعماق نفسى ، أنتهى فى كل مرة إلى قبولها . وأرى من المناسب الآن ، وأنا أقبلها كذلك ، أن أضيف إليها بعض الاعتبارات التى تفيد فى توضيحها وتحديدها وجعلها أدنى إلى القبول فى الوقت نفسه .

وأقول قبل كل شىء إن كون فلسفة الفن لم توجد خلال هذه الفترة الطويلة الممتدة بين الحضارة اليونانية ونهاية النهضة الإيطالية لا يعنى (كما ظن بعضهم) أنه لم يوجد لدى الناس الذين عاشوا فى ذلك الحين *مفهوم* للشعر أو الفن على وجه العموم . حتى أن فى مثل هذا الغرض الأخير شيئاً من الاستحالة فى صيغته النظرية نفسها ، إذ من المستحيل أن لا يشعر الفكر بذاته ، فى أى لحظة من لحظات تاريخه ، وأن يكون مجرداً من مفهوماته الأساسية . كما

أن هذا الفرض يتعارض تعارضاً صريحاً مع الواقع ، فليس من الجائز أن ننكر وجود مفهوم راق جداً للشعر والفن ، هو الذى ألهم اليونان والرومان أحكامهم ، لا الفنانين منهم فحسب ، بل رجال الأدب والنقاد ، بل طوائف المجتمع ، والشعبَ بكامله فى بعض الأحيان (كما اتفق لأثينا فى لحظاتها السعيدة) . فلولا أن مفهوماً كهذا قد وُجد وفعل فعله ، أكنا نرى هذه التمييزات بين الجمال والقبح ، وهذه التصنيفات ، وهذه القوانين التى يلتزمها الشعراء ، مما صمد لمحنة العصور سليما أو شبه سليم ؟ وهل كان لنا أن نرى عارفين لطافاً يفكرون على هـذا النحو الذى لا نزال نعجب به إلى الآن فى كثير من الآثار وأبعاض الآثار التى أنجبها الفكر الإغريقى الرومانى ، كملهاة أريستوفان ومحاورات أفلاطون ومؤلفات أرسطو فى الشعر والبلاغة ومؤلفات شيشرون وكونتليان؟

ولاعتبارات شبيهة بهذه وبديهية فى الواقع ، لا نستطيع كذلك أن ننكر وجود مفهوم الفن فى عصر النهضة الذى يعج — فضلا عن أن الشعراء أنفسهم والمصورين والمثالين قد كتبوا فى شئون الفن كتابات لطيفة — بطوائف من النقاد الممتهنين الذين عرفوا كيف يميزون بين الذهب والفضة فى الأدب القديم والأدب الحديث ، واكتشفوا ، مثلا ، سلامة الصورة لدى أريوست ، والجدة والصفة المرضية التى تبدأ فى صورة لوتاس ، كما فعل ذلك أريستوفان ، بمعنى آخر ، بصدد مأساة أوريبيد ، إذ قارنها بمأساة أشيل . ولأسباب أقل بداهة ، ولكن لا تقل يقيناً ، يجب أن

نعترف بوجود هـــذا المفهوم فى القرون التى تسمى بالقرون الوسطى ، والتى إن انتجت شعراً وفناً (وقد انتجت ولا شك) فإنها لم تنتجها إلا وظهر إلى جانبها ، كرد فعل طبيعى ، حكم على الفن وعلى الشعر . فقد كان للقرون الوسطى ، هى الأخرى ، مدارسها وبلغاؤها ، وحماة للفنون والآداب فيها ، ومسابقات شعرية ، وما عسى أن يتصل بهذه المسابقات من أحكام .

وأقول ثانياً إن إنكار وجود فلسفة للفن فى العصر المذكور لا يعنى أن الناس فى ذلك العصر لم يتكلفوا كثيراً من العناء فى شئون الفن . فإنمـا نحن مدينون إلى اليونان والرومان بإقامة العلم العملى أو التجريبى للفن فى مختلف صوره ، من نحو وبلاغة ، ومدينون لهم بسائر القواعـد المتصلة بالفنون التصويرية والعمارة والموسيقى . ولم تغفل هذه المؤلفات أبداً إبان القرون الوسطى ، فقد دُرست فى صورة ملخصات وضمتها دوائر المعارف ، بل لقد حبلت بمؤلفات أخرى موافقة للحاجات الجديدة . وقد انبثقت جميع هذه المؤلفات فى عصر النهضة ، وشُرحت ووضحت وفُصّلت ، وانصهرت فى مؤلفات جديدة جمعت بين أدب القدماء وفنهم ، وبين فن الشعوب الحديثة وأدبها . لقد تحقق فى هذا الباب منذ عهد السفسطائيين اليونان إلى عهد الإنسانيين الطليان عمل ضخم واسع حقيقى إيجابى مفيد ، لا اضطراب فى فراغ ، ولا انحراف ولا تنطع ولا إدّعاء ، كما بدا هذا بعد ذلك ، وكما يبدو إلى الآن فى

فى بعض الأحيان ، نتيجة لذلك الرنين الذى لا يزال يدوى فى الجو ، والذى أحدثته احتجاجات الخصوم ، وثورة الرومانطيقيين الصاخبة . وما زلنا جميعاً رغم هذه الثورة نتحدث عن المأساة والملهاة ، والملاحم والغنائيات ، والشعر والنثر . وما زلنا جميعاً نعمد إلى التفريق بين الأصل والمجاز والكناية والاستعارة والإيجاز والإطناب وما إلى ذلك . ولا يستطيع أحد منا أن يستغنى عن تقسيم الكلام إلى اسم وفعل ونعت وظرف ؛ ونتحدث جميعاً ، إذا اقتضى الأمر ، عن أساليب العمارة وأنماط الصور والمناظر ؛ والأقوى من هذا أننا نوجد على غرار المفاهيم القديمة مفاهيم تجريبية جديدة ، تلبى شروط الحضارة الجديدة ، وتتفق مع الوقائع الجديدة التى علينا أن نسيطر عليها . نعم إننا نستعمل هذه المفاهيم القديمة والجديدة فى تحفظ لم يعرفه القدماء ، فنلاحظ حدودها ، ونشعر بغايتها ، ونعرف أنها غاية عملية لا نقدية نظرية ، حتى لكأن هذه المفاهيم هى مفاهيم الأقدمين من غير أن تكون كذلك ، فهى مفاهيمهم بعد أن نقيت مما كان يعلق بها ويمازجها من أحكام سابقة . ولكن إن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن هذا الأثر الذى خلفه الأقدمون يتصف بكثير من القوة والصلابة ، بحيث يمكن أن نتبناه مرة ثانية ، وأن نحوره ونزداد فهما له ، ولكن [illegible] يمكن أن نتخلص منه أبداً . تصوروا ، لحظة ، العصر ، الذى لم توجد فيه قواعد النحو والبلاغة والشعر وغير ذلك ، أو كانت موجودة فيه على نحو بدائى فظ ، وتخيلوا أنفسكم

أحرارا فى إقامة هذه القواعد أو عدم إقامتها ، مع شعوركم بالمحاسن والمساوىء التى يمكن أن تؤدى إليها متى ظهرت . إنه ليستحيل عليكم ، حتى بالخيال ، أن تذهبوا إلى عدم إقامة هذه القواعد . ويدلنا هذا الفرض دلالة واضحة على أن هذه القواعد ضرورية لا غنى عنها . غير أن الأمر ، فى هذه الحالة ، لا يزيد على أن يكون حرصاً على أدوات التربية الأدبية والفنية . وقد ينكر بعضهم على هذه التربية — وطالما أنكروا عليها — ما لها من فائدة وشأن عظيم ، ويروحون يدعون إلى « التلقائية » و « الاندفاع العام » . ولكنها سرعان ما تفرض عليهم احترامها والاعتراف بها ، وتجازى المحرومين منها — أفراداً ومجتمعات — أيما جزاء ، فتظهر فيهم دلائل الاضطراب والإعياء وفقدان النظام ، وتظهر الحاجة إلى تحمل عبوديتها المفيدة . نعم إن كثيراً من المؤلفات القديمة ومؤلفات عصر النهضة تشكو داء الحذلقة ، كما يشكو منه كثير من مناهجهم التى تسرف فى جعل الجهاز آلياً . ولكن يجب أن نلاحظ ، فضلا عن أن للمتحذلقين وجوداً فى كل مكان وزمان ، أن التحذلق ، لدى الصفوة من هؤلاء المؤلفين ، يعدّ له دائما مفهومُ الفن الذى كان فى هذه العصور على جانب عظيم من السمو والحيوية ، وأن الآلية التى اشتملت عليها مهمتهم ولا يمكن اجتنابها ، آلية مرنة إن صح التعبير ، ترجع دائماً إلى الأشياء الواقعية ، وقادرة على التساهل الذى يبدو تناقضا ، والذى هو ، ضمن هذه الحدود ، توافق عاقل . ومازلنا إلى اليوم ، حين

نعود إلى هذه المؤلفات ، نجد فيها وازعاً ومرشداً ، يصوناننا من من الأخطار ، ويجنباننا العادات السيئة التى تنشأ عن الميول الرومانطيقية المسرفة ، فيحلو لنا أن ننحاز إلى جانب هؤلاء المشايخ .

وأقول ثالثا : لانستطيع أن نزعم أن ليس فى هذا العصر ، فضلا عن مفهوم الفن الشائع عامة والذى يفعل فعله فى الأحكام ، معالم أفكار أكثر اتصافاً بالروح الفلسفية الحقة . وهــذا مايلاحظ (إذا اقتصرنا على الأفكار الرئيسية فحسب) فيما أبدى أفلاطون من شك فى قيمة الشعر وإنكار لهذه القيمة ، وكان هذا الشك وهذا الإنكار ينطويان على الحاجة إلى بحث فى دور الخيال ، وفى العلاقة بين الخيـال والمعرفة المنطقية . ويلاحظ ذلك أيضاً . لدى هذا الفيلسوف نفسه ، حين أظهر التعارض بين الأساطير والأفكار ، وبين الخرافات والبراهين ــ وبين الصور والمفـاهيم ، ونسب إلى الشعر الأساطير لا الأفكار . ويلاحظ ذلك أيضاً فيما أتى به أرسطو من آراء أعمق وأدق فى الشعر ، إذ قال إنه يختلف عن التاريخ من حيث أنه يعنى بالعام أو بالمثال ، وفى الاختلاف بين الشعر العميق والنظم الصورى ، وفيما تمتاز به بعض التصورات الفنية من قدرة على تصفية النفس وتطهيرها ، وفى العــلاقة بين الجدل والبلاغة ، وفى القضايا المحرومة من قيمة منطقية والتى تنطوى مع ذلك على معنى وتستحق لهذا أن ينظر إليهـا من الناحية البلاغية . ويلاحظ ذلك أخيرا فيما حاوله أفلوطين من

إرجاع جمال الأشياء الخارجية إلى جمال داخلى روحى ، ومن التوحيد بين مفهوم الجمال ومفهوم الفن . وحتى المذاهب الشائعة التى تريد للشعر أن يتجه نحو اللذة ، أو أن يكون أداة لجعل تعليم الحقيقة لذيذاً وللحض على الخير حضاً لطيفاً محبوباً ، أو أن يقلد الطبيعة ، لا تخلو خلواً تاما من أى مضمون فلسفى ، ولا هى غير قابلة إطلاقا لأن توسع بشكل نقدى . فأما المذهب الأول من هذه المذاهب فهو يبرز لنا على طريقته الخاصة ، فى مقابل الصفة المنطقية والأخلاقية للفن ، يبرز جانب اللذة التى ليست منطقية ولا أخلاقية . وأما الثانى فهو يبرز الصفة النظرية فى مقابل اللذة الخالصة ، وأما الثالث فهو يبرز ، فى مقابل العمومية المجردة التى تتصف بها الأفكار ، الصفةَ العيانية الفردية التى تتصف بها التجسيدات الفنية ، فتكون هذه التجسيدات من هذه الناحية شبيهة بآثار الطبيعة

وحتى السكولائيون لاتخلو آثارهم من بعض الملاحظات الأصيلة الخصبة ، كما نلاحظ ذلك فى فكرة المعرفة الحدسية التى قال بها دونس سكوت . ونلاحظ فى عصر النهضة أخيراً أن مفهوم الحقيقة الشعرية و « المعقول » كما كانوا يومئذ يقولون ، قد أحسن استخدامه ، وقلّب على أوجه عديدة ، فرأينا آراء مرهفة فى العموم الشعرى ، والحكم المباشر على الشعر والجمال التعبيرى ، على يد فرا كاستورو ، وجيوردانو برونو ، وكامپانيللا ، وغيرهم أيضاً . وعلى هذا فمن المسموح به — وطالما استفاد كتاب المباحث الأكاديمية من هذا السماح — أن نمضى نجمع هذه الآراء وهذه

الملاحظات المتفرقة وغيرها من الآراء والملاحظات ، ثم نؤلف كتاباً فى « فلسفة الفن » لدى هذا الكاتب أو ذاك من كتاب العصر القديم أو القرون الوسطى أو عصر النهضة ، أو فى « فلسفة الفن » فى هذه العصور جميعا .

ولكن ، لئن كانت هذه النقاط الثلاثة بديهية ولا يجب إغفالها أو نسيانها ، فما هو أكثر بداهة أن الفترة الممتدة من عهد اليونان إلى القرن السابع عشر ، خالية من فلسفة الفن بالمعنى الأصلى للكلمة . ذلك أن مفهوم الفن الذى أشدنا بقيمته كان شائعاً فى الأحكام ، أو متناثراً فى تعريفات وآراء ، وكان « مفككا خالياً من الارتباط » على حد تعبير سقراط وأفلاطون ، أى كان بلا ارتباط مذهبى بالمفاهيم الفلسفية الأخرى . وكانت الأبحاث الفنية من نتاج التجربة ، فما تفكر فى الفن تفكيراً حقيقياً ، وإنما تكتفى بأن تقسم الفن إلى أقسام ، وتقسم الأقسام إلى أقسام ، وتعمم الحالات الخاصة ، وتقيم فوق ذلك قواعد ونصائح . وكانت الومضات الفلسفية الفنية التى تومض هنا وهناك فى آثار الفلاسفة ، لا تستمر ، بل سرعان ما تنطفىء ، وتمضى لا تخلف تأثيراً حتى فى أصحابها أنفسهم . وإذا اعترض علينا بأنها استمرت بعد ذلك على يد غيرهم ، وأن آراء ديكارت ومالبرانش فى الشعر استمرار لرأى أفلاطون الذى أنكر الشعر ، الأمر الذى أثار فى مقابل ذلك بعض الأذهان فهبت تطالب بما للخيال من حقوق ، وأن المخطط الذى رسمه أفلاطون لمذهب فى الجمال يدرك الجمال على أنه إشعاع

للفكرة ، هذا المخطط هو الذى أدى إلى المثالية التى أعقبت كنت ، مع زيادة فى وفرة العناصر ونضوج المنهج ؛ وأن إشارة أرسطو إلى القضايا غير المنطقية قد تحققت حديثاً فى فاسفة اللغة ، وأن **المعرفة الغامضة** التى قال بها دونس سكوت قد أثرت فى فلسفة ليبنتس ، وأوجدت عن طريقه فلسفة باوبجارتن الفنية ؛ وأن مذهب اللذة القديم قد استعاد شبابه على يد فلاسفة الفن الحسيين فى القرن السابع عشر الذين كان لهم تأثير كبير فى كتاب **نقد الحكم** لكنت ؛ وهكذا دواليك ، أقول إذا اعترض علينا بهذا كله فإن المعترض لا يزيد على أن يقرر مرة أخرى أن فلسفة الفن من نتاج العصور الحديثة ، إذ فى العصور الحديثة وحدها إنما نمت هـــذه البذور المتفرقة التى وجدت فى العصور القديمة ، وفى هذه العصور الحديثة وحدها إنما فهمت قيمة هذه الإشارات السريعة . إن أفكار هيراقليطس الغامضة مقبولة كلها فى منطق هيجل . ولكن هذا الإنصاف الذى أتى متأخراً جداً يؤكد أن الجدل الحقيق ، بالرغم من آراء هيراقليطس ، لم يوجد فى الفكر القديم .

والسبب فى فقدان فلسفة الفن ، والجدل أيضاً ، منذ العصور القديمة حتى مطلع العصر الحديث هو ما اتصف به التفكير القديم وتفكير القرون الوسطى وعصر النهضة ، من أنه متأرجح بين ما هو طبيعى وما هو فوق الطبيعة ، بين الدنيا والآخرة ،

بدون توقف حقيقى عند مفهوم الفكر ، حيث يتحد هذا العالمان المجردان . وكان من ذلك أن أوجد هذا التفكير **فيزياء وميتافيزياء** ، أوجد **علما طبيعيا وعلما إلهيا** ، إلا أنه لم يوجد قط **فلسفة العقل** . وكان الفكر ، بحسب هذا الطراز من الفهم ، يوضع فى نفس منزلة الطبيعة ، فكان يعد موضوعاً بين المواضيع ، شيئاً بين الأشياء . وكما كانت نظرية الشعر والفن تنصب كلها على الأمور « المادية » ، أعنى النحوية والشعرية والبلاغية وما إلى ذلك ، كان المنطق كذلك ينصب كله على تصنيف الأشكال الخارجية أو اللغوية ، وكانت الأخلاق تنصب على تصنيف الفضائل والواجبات. وبذلك كان يرين هـــذه الدراسات الطبيعية وعلى الدراسات الأخرى نظام من المبادىء المتعالية ، يبدأ من أساطير الفيزيائيين وذرات الماديين ، وما يزال صاعداً حتى ينتهى بإله المسيحيين . ومع أن المسيحية قد عزّزت الشعور بروحية الواقع ، فانها من جهة أخرى كانت تميل فى نظرية المعرفة إلى فهم الله ، وتميل فى نظرية العمل إلى إنكار الحياة الدنيا ، وبذلك ، على الرغم من عمق المفاهيم المتصلة بالمعرفة والأخلاق ، التى أتى بها الصوفيون والزهاد المسيحيون ، وعلى الرغم من كثرة ما تنطوى عليه هذه المفاهيم من نتائج ، فقد كان يعدل هذا العمقَ إنصرافٌ عن صورة فكرية هى ألصق ما تكون بهذا العالم ، وزهدٌ بالحساسية والهوى . فأما فى ميدان العمل فقد تجلى هذا الانصراف فى العزوف عن نظرية

الحياة السياسية والاقتصادية ، وأما فى الميدان النظرى ، ففى العزوف عن المعرفة الحسية أو الفنية ، إلى أن أتى مكيافيلى فنهض بالأولى ، وإلى أن أتى ڤيكو فنهض بالثانية . ونخلص من هذا إلى أن فقدان فلسفة الفن فى الفترة السابقة على القرن السابع عشر ليس ناتجاً عن مصادفات عرضية ، بل ينسجم كل الإنسجام مع خصائص التفكير والحياة فى هذه الفترة .

قد ننكر هذا الانسجام إذا نحن نظرنا إلى الأمر على ضوء المفاهيم الجديدة الواسعة . ولكن لما كانت هذه المفاهيم الواسعة التى نملكها أجوبة على مسائل لم تكن قد طرحت بعد ، فمن الواضح أننا إذ ننكر هذا الانسجام ، لا نراعى الزمن ولا التاريخ . فإنما يجب علينا ، حين نقرر أن فلسفة الفن ، أو أى نوع آخر من أنواع الإنتاج الفكرى ، لم يكن موجوداً فى ذلك العصر الذى نتحدث عنه ، يجب علينا أن لا ندخل فى كلمة « الفقدان » معنى الحرمان الحقيقى وبالتالى معنى الهم وزوال النعمة ، الأمر الذى لم يحصل فى الواقع قط . إن هذه المفاهيم « المفككة التى لا ارتباط فيها » أى التى لم يكتمل تنظيمها فى مذهب ، بل كانت مبثوثة فى أحكام كثرت بها واتضحت ، هذه المفاهيم كانت كافية للتمييز بين ما هو جميل وما ليس بجميل ، بين ما هو شعر وما ليس بشعر ، بين ماهو خير وما ليس بخير ، بين ماهو حق وما ليس بحق . وهكذا فإن أذهان أولئك الناس كانت تبحر فى أقيانوس الحقيقية بشىء من الهدوء ،

وكانت العلوم التجريبية ، من ناحيتها ، تصنف سلاسل الأحكام وتقوم باستقراءات وتجريدات ، وتهيء قواعد الحكم والعمل . وكل ماعدا ذلك كان حدآ لا يدركونه على حقيقته (إلا نادرآ وبصورة عابرة خاطفة) ، أو قل كان « حلماً اعتقادياً » لا يكاد يختلف عن سائر الأحلام . ولهذا السبب لم يكونوا يشعرون بالهم لوجود حاجز عائق ، مما يمكن أن نشعر به لو اضطررنا أن نتصور عدداً من الأشياء أقل مما نستطيع أن نتصوره اليوم بالفعل . ومعنى هذا أن من يعتبر هذا الظرف العقلى نقصاً أو حرماناً يقع فى ذلك الخطأ الذى يقع فيه من يعتبر العصر الذى لم يكن فيه قطارات حديدية ومراكب بخارية عصراً تعيساً شقياً . فالواقع أننا لانكون أشقياء إلا بأنفسنا ، أى بالخيال ، نحن الذين اعتدنا هذه الرفاهيات ، إذا تخيلنا انتقالنا إلى مكان لا تتوفر فيه مع توفر الحاجات التى وجدت بوجودها . وسيأتى وقت يتصور فيه الناس هذا العصر الذى نحياه والذى يبدو لنا نيّراً ، يتصورونه ضيقا فقيراً ، لأن عصراً آخر ، أغنى منه ، سيكون قد فاته وتجاوزه . إن واقع الغد غير واقع اليوم . بل علام اللجوء إلى فكرة وقت آخر . إننا نستطيع أن نرى فى أنفسنا ، فى تقدمنا العقلى اليومى ، كيف أن أفكاراً أوسع تحوى وتفوق أفكار السنة السابقة بل اليوم السابق بل الدقيقة السابقة : ومع ذلك فنحن فى كل دقيقة ، فى كل يوم ، فى كل سنة ، على اتفاق مع أنفسنا ، راضون قانعون . وهذه الاتفاق ، وهذا الرضى ، وهذه القناعة

موجودة جميعا ، وغير موجودة أيضا ، فى كل فعل من أفعالنا ، فى هذه الحياة .

— ٢ —

ويمكن التحقق من التقابل الدقيق بين فقدان فلسفة الفن بالمعنى الأصلى للكلمة فى العصور القديمة ، وبين خصائص الفلسفة القديمة ، من ظهور الفلسفة الحديثة وفلسفة الفن فى آن واحد . فقد بدأت فلسفة الفن فيما بين القرن السادس عشر والقرن السابع عشر ، كما لوحظ ذلك ، أى بابتداء « النزعة الذاتية » الحديثة ، بابتداء الفلسفة التى تُفهم على أنها علم الفكر ، وبابتداء فهم الواقع على أنه محايث (أى محايث فى الفكر ، لأن المحايثة فى الطبيعة ، التى يمكن أن نسميها بوحدة الوجود ، هى أيضا ، صورة من التعالى ، كالطبيعة نفسها). والعهد الذى ينتهى بابتداء هذا العهد ، أى العهد الذى حددناه فيما سلف ، لا ينتسب إلى تاريخ فلسفة الفن ، بل ، على أكثر تقدير ، إلى ما قبل تاريخها ، مما لا نستشف منه ها هنا وها هناك إلا بضع قبسات وبضع معالم . وإذا كانت فلسفة الفن والنزعة الذاتية هما من الارتباط بحيث تؤلفان شيئا واحداً ، وإذا كانت النزعة الذاتية أو فلسفة الفكر هى الفلسفة الواقعية الحقيقية الصافية ، فى مقابل كل نوع من الفيزياء أو الميتافيزياء أو اللاهوت ، فما يجب أن نخشى أن نستمد من ذلك هذه النتيجة

اللاحقة وهى أن الفلسفة تنتسب حقا إلى العصور الحديثة ، وأن ما يسمى كذلك ، من العصور القديمة حتى عصر النهضة ، ليس فلسفة إلا فى جزئه الثانوى العرضى ، فى حين أن جزء الرئيسى الأساسى كان أسطورة أو دينا أو ميتافيزياء أو صوفية أو ما شئت فسمه . لا يجب أن نخشى ذلك ، فقد بينا ، منذ هنيهة ، بصدد فلسفة الفن ، قيمة هذا النوع من الإنكار الذى لا يجحد عصراً من العصور أو يقضى عليه ، وإنما ينعته نعتا فحسب . ويجب أن لا نخشى ذلك لسبب آخر أيضا ، هو أن هذه النتيجة لا تظهر غريبة مفارقة إلى الحد الذى يبدو ، متى تذكرنا أننا فى هذين القرنين الأخيرين ، أصبحنا نشعر شعوراً قويا بتحقق شىء خارق للعادة إلى حد أن العصور السابقة تتجمع فى عصر واحد يعارضه العصر الحالى معارضة حاسمة ، ومتى تذكرنا أن هذا العصر الحالى قد سمى عصر العقل الذى أنار الإنسان ، أو عصر الفكر الذى وصل إلى الشعور بذاته ، أو عصر الحريةالتى بلغت كامل تفتحها ، أو العصر « الوضعى » الذى أعقب العصر « اللاهوتى » والعصر « الميتافيزيائى » .

ولكن فلنعد إلى فلسفة الفن . إن المسألة التى حاول العلم الجديد أن يجيب عليها كانت (بصورة مختصرة عامة) تتعلق بالدور الذى يحتله الشعر أو الفن أو الخيال فى حياة الفكر ، وبالتالى العلاقة بين الخيال وبين المعرفة المنطقية والحياة العملية والأخلاقية ، الأمر الذى أدى ، بذلك نفسه ، إلى طرح مسألة دور المعرفة

المنطقية والحياة العملية والأخلاقية ، أى دور الفكر ، فى علاقات كافة أشكاله وفى جدل هذه الأشكال . وكانت كلمة السر فى التأمل هى « وضع قائمة الفكر الإنسانى » إن صح التعبير ، وكانت مسألة فلسفة الفن جزءاً من هـــذه القائمة المطلوبة ، وكانت فى الوقت نفسه منصهرة فى مجموع القائمة . فكان من المستحيل أن تُسبَر ميزة الشعر أو الإبداع الخيالى بدون أن يُسبَر الفكر بكامله كذلك ، كما كان من المستحيل أيضا أن تشاد فلسفة للفكر بدون إقامة فلسفة للفن . ولم يتخلص أحد من الفلاسفة المعاصرين من هذه الضرورة . ومن يبدُ كذلك فإما أنه وقع فى الاعتقادية القديمة ، وإما أنه يعالج المسألة الفنية هو الآخر ، لكن بصورة لاشعورية أو غير مباشرة أو سلبية . فإن كَنْتْ (وقد يكفى هذا المثال البارز) الذى أبى أكثر من سائر الفلاسفة أن يسمو بفلسفة الفن إلى مرتبة الموضوعات الفلسفية ، رأى نفسه مضطراً فى آخر الأمر ، بعد أن أنهى نقد العقل الخالص ونقد العقل العملى ، أن يضيف إلى هذين النقدين نقداً ثالثا هو نقد الحكم الفنى ، فبين مدى ما كان سيترك من فراغ فى « قائمته » لو لم يفعل ذلك . وليس ينهض دليلا ضد هذا ما يقترحه بعض الكتاب المحدثين من دراسة فلسفة الفن « خارج الفلسفة وفى استقلال عنها » ، فطالما رددوا ذلك بصدد فلسفة الفن والمنطق معا ، وما كانوا يريدون به إلا القول « خارج الفلسفة الوجودية المتعالية الاعتقادية » ، أى خارج الميتافيزياء . والحق أن هذا الاقتراح محمود فى جوهره ، وهو يأتى

مؤيداً لما أبدينا من رأى . فإن إرتباط فلسفة الفن بباقى الفلسفة هو ، لدى الفلاسفة المحدثين ، إرتباط داخلى لا خارجى كما كان لدى فلاسفة العصر السابق الذين لم يكونوا يعالجون شئون الفن إلا كمعلومات لابد من حشدها فيما كانوا يجمعون من معلومات وينظمون من مذاهب .

ومع ذلك ، إذا أردنا أن نفهم تاريخ فلسفة الفن ، وتاريخ الفلسفة الحديثة بوجه عام ، ونقضى فيهما بحكم صحيح ، يجب أن لاندع أنفسنا نظن أن الفلسفة القديمة المتعالية أو الميتافيزيائية قد انعدمت دفعة واحدة بسيادة النزعة الذاتية الحديثة ، أو أنها انعدمت شيئاً فشيئاً ، أو يمكن أن تزول بكاملها فى المستقبل . ولو بدأنا بهذه الاعتقادات الخاطئة ، ثم رأينا بعد ذلك أن فى كل مذهبية حديثة مقداراً كبيراً أو صغيراً — أو ظلا ضئيلا — من الميتافيزياء أو التعالى ، لحملنا على أن نستخلص من ذلك أننا ، أخيراً ، لانزال نعود إلى الميتافيزياء والتعالى ، وأنه لم يتغير شىء مما نزعم أنه تغير . ففيما يتصل بفلسفة الفن مثلا ليس هناك فلسفة فنية لايمكن أن توصم ، فى ناحية من نواحيها ، بأنها عقلية أو أخلاقية أو حسية أو تجريدية ، أى طبيعية أو متعالية . ولا شك أن أشكال الخطأ (ومن جملة أشكاله التفكير الميتافيزيائى أو المتعالى) التى يمر بها الفكر إبان بحثه ، هى أشكال أبدية ، أى أنها تعود باستمرار . إلا أن كوننا نمر ثانية بأشكال الخطأ هذه ، بل وكوننا

نتوقعها ، بل وكوننا نخطىء ، كل هذا لا يعنى أننا لم نحرز تقدما .
إن التقدم العام الذى يجعل الفلسفة الحديثة منفصلة ، إلى حد ما ، عن الفلسفة القديمة ، ومتعارضة معها تعارض الفلسفة مع الميتافيزياء ، والذاتية مع الموضوعية ، والمحايثة مع التعالى ، إنما هو فى **الوجهة العامة ، والباعث المسيطر** . ففى الفلسفة القديمة كانت الميتافيزياء هى العنصر الأساسى ، وكان الفكر النقدى هو العنصر الثانوى العرضى . فى حين أن العنصر الأساسى فى الفلسفة الجديدة هو الفكر النقدى ، والميتافيزياء هى العنصر العرضى . وهكذا نرى كَنْتْ بعد أن قرر ، وهو ينقد سابقيه ، أن الجمال يكون بدون مفهوم ، وأنه منزه عن الغرض مع وجود غاية لا يتصورها ، وأنه يحدث لذة ، ولكن لذة عمومية ، أقول بعد أن قرر ذلك ، عاد فقبل النزعة العقلية ، بدون أن ينتبه إلى هذا ، حين عرف الأثر الفنى بأنه التصور المقابل لمفهوم ، وأنه الأثر الذى يجمع فيه العبقرى بين العقل والخيال . بل لقد عاد فقبل الغائية الخارجية نفسها ، حين فسر الجمال بأنه رمز إلى الأخلاق . إلا أن هذا لا يقلل من صدق المبادىء الجديدة التى قررها ، ولا من خصوبة هذه المبادىء ، ولا يمنع أن المسائل التى حلها قد حلت بالفعل . وكذلك هيجل ، فإنه بعد أن قرر الصفة الحدسية التى يتصف بها التصور الفنى الذى هو **الفكرة** طبعا ولكن فى صورة حسية ، عاد فوقع فى النزعة المنطقية ، حين عرف التاريخ الجدلى للفن بأنه فكرة ، وكذلك حين مضى ، بعد أن اعترف بأن الجمال ينتسب إلى الفكر

لا إلى الطبيعة ، يقيم مذهباً للجمال فى الطبيعة ، ويعود إلى نوع من الأفلوطينية. ولكن هذا لا يمنع أن مجموعة المسائل التى أحسن هيجل طرحها وأحسن حلها مجموعة ضخمة ، وأن التقدم الذى حققه لمجموع العلم بدهى ظاهر للعيان . ومثل هذا يقال فى سائر جوانب فلسفة هيجل وفلسفة كنت . فما من أحد يخيل اليه أنه ينكر قوة المذهب النقدى الكنتى ، إذ يشير إلى ما وقع فيه صاحبه من ضعف، حين افترض وجود الشىء فى ذاته ، فعاد ضمناً إلى الاعتقاد به وإلى التعالى؛ لا ولا يمكن أن ننكر ما حققه هيجل ، بواسطة الجدل، من إصلاح عميق فى المنطق ، لمجرد أن هيجل نقل الجدل إلى حيث لا يمكن أن ينقل ، واستخدمه فى مفاهيم الفيزياء وعلم الحيوان ، هذه المفاهيم التجريبية ، واستخرج من قلب هذه الفلسفة العيانية فكرة مجردة كل التجريد ، أى ميتافيزيائية بأسوأ معانى هذه الكلمة .

وهناك تحفظ آخر لا بد منه إذا أردنا أن نفهم تاريخ فلسفة الفن وتاريخ الفلسفة الحديثة عامة فهماً دقيقاً ؛ وهو أن لا نظن أن ما يسمى « بالمسألة الفنية » مسألة « وحيدة » ، فان وراء هذه التسمية الموجزة سلسلة لا تنضب من المسائل المتنوعة المتجددة ، فلو كانت مسألة وحيدة لتحتم إما أن تحل — وفى هذه الحالة تموت الفلسفة الفنية لأنها تكون قد حققت غايتها كاملة — وإما أن لا يمكن حلها ، ويكون معنى هذا أن المسألة قد أسىء طرحها ،

أو أن ليس ثمت مسألة بل اشتباه ، أو أن المسألة قد حل جزء منها فقط ، بواسطة تقريبات متعاقبة ، بدون أن يوصل أبداً إلى حل كامل ، وهذا يعود بنا إلى الحالةالسابقة ، لأن نصف الحقيقة ليس هو الحقيقة ، ولأن المسألة التى لا يمكن أن تحل حلا كاملا مسألة أسىء طرحها . أما إذا أبدلنا هذاالتعبيرالكلى بالواقعالذى يعبر عنه ويغطيه فى الوقت نفسه ، رأينا أن فلسفة الفن وكذلك الفلسفة بكاملها ، لا تزال موجودة ولم تعد موجودة ؛ أى أنها تحيا ، وأن المسائل يحل بعضها وراء بعض ولاشك ، ولكن كل مسألة منها ، حين تحل ، تخلق مسائل أخرى ينبغى حلها . وهكذا نستطيع ، بدراسة المذاهب المتقدمة والمسائل التى طرحها وحلها مفكر أو عدة مفكرين فى عصر معين ، أن ندرك التقدم الذى حققه الفكر الإنسانى والذى هو التحقيق الأبدى للحقيقة .

أنظر مثلا إلى المسألة التى شتغل فيها البلاغيون والنقاد ، ولاسيما الإيطاليون منهم . فى القرن السادس عشر ، وبعثهم على الاشتغال فيها ما ثار فى القرن السابق من مناقشات وآراء أدبية ، أعنى إيجاد وظيفة خاصة بالانتاج الفنى ، مختلفة عن مجرد العقل ، قادرة بوجه الخصوص على إبداع الجمال ، أسموها « بالموهبة » ، وقربوها من الخيال ؛ وكذلك إيجاد وظيفة خاصة بالحكم على الفن ، ليست بالعقل الذى يعقل ، أسموها بالحكم أو «الذوق» ، وقربوها من «العاطفة» تارة ، ومن التمييز أو من حدس «لمجهول» تارة أخرى. إنه فى الوقت نفسه ، كان ديكارت وتلاميذه المباشرون ، إذ

يحاولون أن يردوا المعرفة الانسانية إلى البداهة الرياضية ، يجهلون أو ينبذون ما كان يبدو لهم طرائق مضطربة فى التفكير والحكم ، وكانوا ، تمجيداً العقل ، يدوسون الخيال ، ويضحون بالشعر فى سبيل الرياضيات والميتافيزياء . ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن ديكارت كان رجعياً بالنسبة إلى القائلين بالموهبة والذوق والعاطفة ، أو أن هؤلاء كانوا رجعيين بالنسبة إلى ديكارت، لأن المسألتين مختلفتان ، وتظهران حقائق مختلفة : فأولئك وصلوا ، بما يشبه التلمس ، إلى اكتشاف دور الشعر والفن فى حياة الفكر ، وهذا أقام ، ولو فى صورة عقلية، فلسفة كان من شأنها مع ذلك أن خدمت اكتشافات أولئك، إذ خلصتها من عدم اليقين والاستقرار . وهذا صحيح جداً ، حتى أن بعضهم وصل ، بتأثير ديكارت ، إلى كتابة مؤلفات تحاول أن ترد الفنون إلى مبدأ وحيد (باتو) ، أو أن تعرّف الجمال بمختلف صوره ، وشتى أنواع تجليه (آندره ، كروزا) . ولكن بالنظريات الكارتزية إنما تأثر كذلك ليبنتس الذى جمع فى فكرته (وتلك ، من هذه الناحية ، كانت المسألة الجديدة التى طرحها على نفسه) بين حقائق البلاغيين فى القرن السادس عشر ، وبين حقيقة ديكارت ، فخصص ، فى نظرية المعرفة مكاناً للأفكار الغامضة والواضحة التى تسبق الأفكار المتميزة ، ومكانا للشعر الذى يسبق الفلسفة . حتى إذا جاء تلاميذه كونوا من هذه الحقائق مجموعة من المذاهب وعلما خاصاً

أسموه بالاسطيقا أو فلسفة الفن . وكانت مسألة حسنة الوضع حسنة الحل ، رغم أن الاختلاف الكمي الصرف بين المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية لم يقنع به أولئك الذين ظهروا بعد ذلك بقليل ، فتساءلوا ، استمراراً فى توسيع فلسفة الفن التى رسمت خطوطها الأولية وفى ربط نظرية العبقرية والذوق بها ، هل صحيح أن المعرفة الحدسية ليست إلا معرفة عقلية « غامضة » ، وانتهوا من ذلك شيئاً فشيئاً إلى قلب المفهوم الكمي النفسى إلى مفهوم تأملى يحفظ للخيال استقلاله .

ومن طائفة أخرى من الدراسات ، من دراسات النحو والمنطق الصورى ، كان يخرج ، فى نفس الوقت تقريباً ، علم النحو أو « النحو الفلسفى » الذى تناول الطريقة اللاعقلية أى الخيالية التى اتبعت فى بناء علم اللغة وعلوم النحو التجريبية لغايات تعليمية ، فجعلها عقلية وأمكن لذلك أن يبدو متجهاً إلى ارتكاب خطأ جسيم ، لكنه بفضل محاولته فهم اللغة فى قانونها الذاتى الداخلى ، مهما تكن الطريقة التى اتبعها فى هذه المحاولة ، قد خلق فى الواقع فلسفة اللغة ، وبقيت هذه الفلسفة واتسعت ، وتخلصت شيئاً فشيئاً من أخطاء النحو المنطقى . وحتى العلماء الذين أوجدوا النحو المنطقى لم يلبثوا أن تساءلوا هل يمكن أن تعد الصور الخيالية ، أى ما يسمى بالاستعارات والمجازات ، زخرفات وتزيينات أو عناصر مضافة إلى الصورة المنطقية العارية ، ثم لم يلبثوا أن أدركوا أنها ليست

« بالزخرفات » ، وإنما هى « صور تلقائية من صور التعبير » (دى مارزى) . ومع أنه لم ينتبه أحد ، على وجه العموم ، لا فى هذه اللحظة ولا بعدها بكثير ، إلى العلاقة الوثيقة بل الوحدة بين مسائل فلسفة اللغة الحديثة وبين مسائل فلسفة الفن الجديدة ، فقد استشف ڤيكو هذه العلاقة ، حتى لقد أخذ يبحث عن أصول اللغات فى أصول الشعر نفسها . هذا إن وضع ڤيكو فوق كافة فلاسفة الفن فى عصره وفى القرن الثامن عشر كله ، وإن أمكن أن يبرر بعظمة المذاهب ومخططات المذاهب التى استبق بها المستقبل البعيد ، يجب أن يعد من ناحية أخرى غير صحيح . فان ڤيكو قد تعمق ، كأى مفكر آخر غيره ، بعض المسائل بل كثيراً من المسائل ، إلا أن هناك مسائل أخرى لم يعن بها ، وكانت مع ذلك موجودة فى عصره ، باعثة على كثير من الجدل والنقاش . لقد عنى خاصة بتوكيد أصالة الخيال ضد إنكارات الكارتزيين الجفاف ، وعد هذا الخيال أول صورة للمعرفة ، فى التطور الأبدى الذى يمر به الفكر ، وفى المراحل الاجتماعية وتاريخ المجتمعات الإنسانية . إلا أن المسألة الفنية الكبرى الشهيره فى القرن الثامن عشر كانت تتناول قيمة الذوق : هل هو مطلق أو نسبى . وكانت تنطوى ولاشك (لأن كل قضية فلسفية تنطوى على سائر القضايا الأخرى) على مسألة طبيعة الفن ، أى هل الفن مرتبط بلذات الفرد العملية أو بالصور العقلية للحقيقة ، إلا أنها كانت تُطرح وتصاغ وفقا للشكوك التى تنشأ عادة من الاختلافات والتناقضات بين الأحكام

المتصلة بالفن والجمال . وكانت هذه المسألة هى التى احتدم فيها الجدال على أوسع نطاق ، كما يتبين ذلك من وفرة ما كتب حولها. بيد أنها لم تكن المسألة الوحيدة ولا شك . ويكفى هنا أن نذكر مسألتين اثنتين : أولاهما المسألة المتصلة بقيمة مذهب « الأنواع الفنية » و « القواعد » ، وقد درست هذه المسألة كثيراً فى إيطاليا فى عصر النهضة ، وفى فرنسا بعد ذلك ، والثانية هى المسألة المتعلقة « بالحدود » أى بخصائص مختلف الفنون .

فأما فيما يتصل بالمسألة الأولى فقد رأينا أناساً يذهبون إلى القول بالحرية القصوى ، ورأيناهم يحتجون احتجاجاً صارخا على مفهوم الأنواع الذى قال به كاتب عقلى دعىّ ، هو جراڤينا . وإنما نذكر ذلك حتى نردد مرة أخرى أن من الواجب دائما ، حتى نفهم التاريخ ، أن نلاحظ الصفة الخاصة للمسائل والأفكار ، متنكبين سبيل التطرف الذى يدفع إلى التبسيط والتوحيد وإيجاد الانسجام حيث لا انسجام . وأما فيما يتعلق بالمسألة الثانية فمن الممكن أن يقال ، كما قيل صدد النحو الفلسفى ، إن المذهب الذى خرج منها ، أعنى مذهب لسّنج ، ما دام يحدد لكل فن من الفنون طائفة خاصة من الأشياء أو من المفاهيم (الأفعال للشعر ، والأجسام للنحت، الخ) ، فهو يضيف إلى الأخطاء القديمة أخطاء جديدة ، بل إنه ليعد تقهقراً بالنسبة إلى التعريف القديم : كل صورة فهى شعر . على أن لسنج الذى لم يحل مسألة التحديد ، السخيفة فى ذاتها ، أو حلها حلا خاطئا . قد حل حلا

حسنا المسألة التى عنى بها حقا ، حين برهن على أنه ما من فن (ولا من أثر فنى كذلك) يمكن أن يُنقل إلى فن آخر ، أو أن يكون هذا الآخر معادلا للأول . وبذلك انتقل إلى أفق أعلى فى دراسة وحدة التصورات الفنية واختلافها ، وان كان من غير الممكن أن نقول إنه بانقاصه مفهوم الحدود الفنية إنقاصا عظيما ، قد انتقل بالمسألة إلى الوضع المعكوس والحل المناقض حيث لا تعد هذه الحدود إلا تصنيفا مستمداً من الفيزياء ، وبالتالى غريباً عن الفن.

ومن الدراسات المتصلة بالفنون التصويرية خرج « تاريخ » ڤنكلمان ، هذا الكتاب الذى خلق ، كما يقولون عادة ، التاريخ الحقيقى للفنون . وهذه عبارة تستحق أن تكون موضوع اعتراضات ، أو تحفظات على أقل تقدير ، ذلك أن ڤينكلمان قد أقام تاريخه وفقا لمقياس مجرد مناقض للتاريخ ، هو ما أسماه « الجمال المثالى » . فهو من هذه الناحية دون ڤيكو الذى ينوع تاريخ الشعر بتنوع الشروط الاجتماعية والاتجاهات الفكرية . على أن هذا لا يمنعنا ، إذا نحن نظرنا إلى تواريخ الفنون التصويرية قبل ڤنكلمان ، وكانت ترجمة لحياة الفنانين أو جمعا لآثار قديمة ، أقول هذا لا يمنعنا من القول بأن ڤنكلمان قد تخيل تاريخا للفنون داخليا ، وحاول أن يكتب هذا التاريخ ، ولو أننا نجد فى قلب هذا التاريخ الداخلى نوعا خارجيا من التاريخ.

وفى عصر ڤنكلمان ، وفى بلده ألمانيا ، كان يسير هامان وهردر سيراً عفوياً تلقائياً فى الطريق التى سبق أن اجتازها الفيلسوف

الإيطالى فيكو ، وهما دون فيكو سعة تأمل وقوة تفكير، إلا أنه لا يمكن مع ذلك أن نهملهما إهمال النسخ المأخوذة عن الأصل، لأن المسائل التى عالجاها ، مهما تكن شبيهة بالمسائل التى عالجها فيكو ، ومهما تكن عرضية وجزئية بالنسبة إلى مسائل ڤيكو ، فانها مع ذلك جديدة ، لأنها تغذت بمفاهيم وجدت بعد ڤيكو ، ولأنها على وجه الخصوص، سايلة مسلمات حضارة جرمانية مختلفة عن المسلمات التى استعملها فيكو ، والتى كادت تكون كلاسيكية إنسانية صرفاً . وفى هذه الأثناء كان غيرهما من المؤلفين ،وقد أنعشوا بالمنبه النفسى بعض التمييزات التى قررها البلاغيون القدماء ، يعملون على توضيح وتحديد الصور الجليلة ، والصور الهزلية وما أشبه ذلك من صور الشعور ، بالنسبة إلى الجمال وبالنسبة إلى الفن .

ويعد كنت فى آخر هذا القرن البؤرة التى التقت عندها أشعة التفكير الفنى فى للقرن السابع عشر (وقد انعكست فى كتابه نقد الحكم وفيما تضمنه من أبحاث ومناقشات وشكوك) ،ولكنه يعد فى الوقت نفسه نقطة البداية للتفكير الفنى الذى يفوقه ويتجاوزه ؛ ومن ثم نرى لِمَ يعترف مؤرخو فلسفة الفن لكنت ، فى هذا المجال أيضاً ، بمكانة أمبراطورية أو نابوليونية ، كرجل يتجه اليه « قرنان تسلح كل منهما للآخر » ينتظران منه القول الفصل . وهذه الصورة النصف الرمزية يمكن أن تستعمل ، هى الأخرى ؛ ولكن شريطة

أن تؤول بتحفظ ، فمما لا شك فيه أن كنت قد طرح مرة أخرى وبشكل قوى جداً السؤال الذى طرحه عصره . وهو السؤال المتصل بقيمـة الذوق أهو نسبى أم مطلق ، كما أنه طرح كذلك المسائل المتعلقة بالجمال المحض والجمال المعلق ، وبالصورة الجليلة ، والصورة الهزلية ، كما طرح كذلك مسألة حدود الفن ، ولكن مما لا شك فيه أيضاً أن الخاصة المميزة التى أسندها كنت إلى ما للجمال من سلطان ، إن كانت قوية جداً ، فهى سلبية نوعية كالصفة المميزة التى أسندها إلى القانون الأخلاقى الذى وضعه بمعزل عن كل نوع من أنواع الأخلاق المادية والنفعية ، كما أننا لا نلاحظ عند كنت ، المناقض للفلسفة التاريخية الجدلية ، تلك الطرائق التاريخية الجدلية فى النظر إلى الشعر واللغة . فمن هذه الناحية يجب أن نقول إن فلسفة الفن الألمانيـة التى أعقبت كنت ، من شيلر إلى هيجل إلى أقل فلاسـفة الفن شأناً إلى التابعين ، مثل شوبنهور ، أقول إن فلسفة الفن هذه لا تتبع خطى كنت ، بل خطى هردر ، وخطى ليبنتس وباومجارتن كذلك (وخطى فيكو ، مثالياً). على أننا نلاحظ فى هـذه الفلسفة أن المسألة المتصلة بدور الفن فى حياة الفكر تتحد بالمسألة المتصله بتعيين العضو الفعلى الذى ندرك به المطلق . لذلك نرى الفن تارة يختلط بالفلسفة ، وتارة يرتد إلى صورة دنيا من الفلسفة أعنى إلى فكر أسطورى ، وتارة يصطنع نوعا عالياً من الفلسفة . وهكذا نرى وحدة الفعل الفنى ، وقد أفسدها هذا العنصر الغريب ، تنقسم إلى قسمين ، مضمون وصورة ؛ وتراهم يأخذون

بمذاهب البلاغة والأنواع الأدبية والتقسيمات الفنية والجمال الطبيعى والحواس الفنية إلى ما هنالك من المذاهب التجريبية ، وأسوأ من ذلك أنهم يجعلونها عقلية ، ويستخرجونها استخراج الحقائق الفلسفية . ولهذا السبب نفسه نرى أن فلاسفة الفن هؤلاء لم يتعمقوا إدراك الصلة بين الشعر وبين التعبير المجرد واللغة العيانية ، بل لقد غابت عنهم هذه الصلة تماما . وكانت فلسفة اللغة ، من جهتها ، لاشتغالها فى مناقشات حول أصل اللغة أو حول علاقات الكلام بالفكر المنطقى وما أشبه ذلك من مسائل . عاجزة عن معالجة مسائل فلسفة الفن نفسها وعلى الجملة ، رغم وفرة الأفكار والملاحظات المتصلة بشئون الفن (مما التقط هؤلاء الفلاسفة قسما منه من النقد الرومانطيقى والأدب الرومانطيقى المعاصرين وأوجدوا القسم الآخر كنقاد رومانطيقيين ، هم أنفسهم) ، أقول رغم هذا فان المسألة الأساسية كانت عندهم أدنى إلى منطق الفلسفة منها إلى فلسفة الفن ، وكانت جهودهم متجهة إلى التوفيق بين النزعة الذاتية الحديثة وبين الميتافيزياء القديمة واللاهوت القديم . وهكذا رأينا الفن ، مع مسائله الجزئية ، يدخل فى أبحاثهم كدخول النحو والبلاغة فى موسوعات القرون الوسطى ومذاهب السكولائيين ، أى دخولا إضافيا ، هذا إن لم يجتث اجتثاثا من المخططات المذهبية المبيتة . على أن من الواجب أن نقول ، من ناحية أخرى ، إن المسألة التى كانت تشغلهم كانت تدفع بالفلسفة إلى أمام ، فتدفع معها فلسفة الفن . ذلك أنهم ، على انحباسهم فى قوقعتهم

الميتافيزيائية ، كانوا يعملون على إقامة مذهب روحى مطلق ، وكانوا من حين إلى حين يحطمون هذه القوقعة ، ولا سيما بارتباطهم بالفكر التاريخى ، وفقا للمظاهر الجديدة التى اصطنعها عصرهم فى شئون السياسة والأخلاق ، وبفهمهم للفن والفلسفة وسائر صور الحياة على أنها واقعية فى التاريخ فحسب .

وحتى فى النزعة الوضعية والنزعة النفسية اللتين أعقبتا هذه المثالية الميتافيزيائية ، واللتين بدا أنهما تخنقان وتطفئان كل فكرة عن الفن ، على اعتبار أن هذه الفكرة لا يمكن أن يكون لها وليس لها فى الواقع مكانة فى النزعة الطبيعية الجديدة وفى اللاهوت الطبيعى الجديد ، أقول حتى فى هاتين النزعتين الوضعية والنفسية يجب أن نرى شيئا من التقدم لفلسفة الفن لا يجب أن يهمل ، ولو أنه غير مباشر . فان النزعة الطبيعية الجديدة ليست هى النزعة الطبيعية القديمة . وبمجرد أنها تتعارض مع المثالية الجديدة ، فهى تنطوى على مهاجمة (قاسية غالبا ولكنها مشروعة ومفيدة) لما تبقى فى هذه المثالية من رواسب الميتافيزياء واللاهوت . وبمساهمتها فى تبديد هذه البقايا من الجو ، ورفضها أن « تستنتج » فلسفة الفن استنتاجا ، وجنوحها إلى نصح فلسفة الفن باتباع المنهج الفيزيولوجى الفيزيائى ، كانت مثلا سيئا فيما تجنح إلى تقريره ، ولكنها كانت مثلا حسنا فيما تجنح إلى إنكاره .

وهناك أخيراً ، عدا المذاهب الفلسفية (ولو تحت تأثير هذه المذاهب ولا سيما المثالية والرومانطيقية) هناك النقد الأدبى والفنى

(دى سانكتيس فى إيطاليا ، وفلوبير بل وبودلير فى فرنسا، الخ) الذى كان ، فى عمله لمهمته الخاصة ، يخلق شعوراً فنيا قويا يكره تجريدات المتيافيزيا ئيين وجفوة الوضعيين ، على السواء ولنفس السبب . كما كان يقرر ويكرر عدداً كبيراً من الحقائق الأساسية فيما يتعلق «بالشكل» الفنى، حقائق تمليها دراسة الفن مباشرة ، وممارسة الفن بالفعل ، مما كان عاملا على الإشعار بالحاجة الجديدة إلى توسيع البحث ، وانتهاج نظام جديد .

— ٣ —

لا شك أن هذه الاشارات السريعة لا تؤلف مخططا لتاريخ فلسفة الفن ، وإنما تتجه ، كما قيل ، إلى بيان تنوع المسائل التى يطرحها هذا التاريخ ، واستحالة عرضه (اللهم إلا أن يراد تشويهها أو إفقارها) ، كأنه تاريخ مسألة « وحيدة » . ولنلاحظ كذلك أنه على قدر ما كانت المسائل التى عالجها الباحثون متنوعة ، ستكون الرواية التاريخية نفسها متنوعة ، مختلفة باختلاف الناحية التى تعنى ذهن المؤرخ ، فتشمل مسألة واحدة من هذه المسائل ، أو بعضها ، أو كثيراً منها أو كثيراً جداً منها . لكنها لن تستنفدها جميعا ، وتارة تضع فى الصف الأول من هذه المسائل أو هذه الطوائف من المسائل إحداها ، وتارة تضع أخرى ، مبينة فى كل مرة أن هذه المسألة هى المسألة الأساسية ، بدون أن يمكن أبداً تبرير

أسبقيتها المطلقة . حقا إنه ليس من المحظور فى العرض التاريخى أن نجمع المسائل المتقاربة ، فنطرحها على أنها مسألة « واحدة » يشترك فيها عدة مؤلفين » (حتى لقد انتهجنا هذه الطريقة فى هذه الاشارات الموجزة التى قدمناها ، ولا سيما لأنها موجزة) . ولكن لا يجب أن يغرب عن بالنا أن المسألة التى تسمى نفس المسألة الأخرى تختلف عنها « اختلافا رقيقاً » كما يقولون ، ولكن هذا « الاختلاف الرقيق » ينطوى فى الواقع على إمكان تحديد المسألة تحديداً مختلفاً باختلاف المفكرين ، وتكون المسألة الواحدة إذن عدداً من المسائل المتنوعة . وليس من المحظور كذلك ، نظراً لتنوع المسائل بتنوع الأزمان ، أن نقسم التاريخ الذى نرويه إلى عصور ، ولكن يجب أن لا يغرب عن بالنا فى هذه الحالة أيضا أن هذه العصور تقريبية ، سواء فى حدودها وفى مضمونها المركزى ، فرب مسألة تبدأ فى عصر ، ثم تعلق عصراً أو عصرين ، لتستأنف بعد ذلك : وفى الاشارات التى قدمناها ما يصلح أمثلة على ذلك . وقد تخيلت تقسيم تاريخ فلسفة الفن إلى عصور ، أو قل قسمته أولا إلى قسمين ، قسم **سابق على التاريخ** ، وهو يشمل الألفى سنة أو يزيد التى سبقت النقد وسبقت فلسفة القرن السابع عشر ، وقسم آخر هو **التاريخ** ، وهو يبدأ بالقرن السابع عشر ويستمر حتى أيامنا هذه ، ثم قسمت هذا التاريخ تقسيما أدق إلى أربعة عصور : الأول عصر **فلسفة الفن السابقة على كنت** ، حين كان الموضوع

الرئيسى هو البحث عن « الملكة » الفنية ، وعن مكانتها بين سائر « الملكات » الفكرية . — والثانى عصر **فلسفة الفن الكلية والإرادة الكانت** ، وهو يتميز بتخاذل المثالية المتيافيزيائية ، وفيه تخلصت الملكات الفكرية من صفتها المجردة ، ولم تعد تنضد بعضها فوق بعض ، بل أصبحت تفهم على أنها تاريخ مثالى للفكر ، وأخذ الفن مكانه فى هذا المجرى المثالى الذى كان لا يزال مع ذلك أشبه بملحمة دينية الفن فيها أسطورة أكثر من فنية تارة وأقل من فنية تارة أخرى — والعصر الثالث هو عصر **النزعة الوضعية والنزعة النفسية** ، وهو يكاد يمتد إلى نهاية القرن التاسع عشر ، وفيه بلغ الأمر ببعضهم ، كرد فعل على الميتافيزياء ، أن نظروا إلى الفن نظرة طبيعية ، ولكنهم ، على أنهم لم يصلوا إلى نظرية فى الفن ، انتهوا إلى نتيجة حسنة ، هى كره الميتافيزياء فى الفن . — والعصر الرابع هو عصر **فلسفة الفن المعاصرة** ، وهو عصر تحرر من الميتافيزياء ومن النزعة الوضعية ، ولا أقول من الفلسفة فأستأنف دراسة مسائل الفن فى صورة فلسفة للفكر الفنى . وفى رأيى أن هذا العصر الأخير الذى يريد بعضهم أن يعده مغلقا ، لا يزال فى بداياته ، أو هو على أى حال لم يغلق بعد ، لأن العصر يعد مغلقا حين يكون قد أوجد من المسائل الجديدة والحلول الجديدة ما ينبغى معه أن ينفتح عصر جديد . ولا أرى من هذا العصر الجديد الذى يتهيأ

أى جانب من جوانبه ، فما يزال النزاع قائما بين نظرية الحدس الخالص ، أو الحدس الغنائى من جهة ، وبين طائفة كبيرة من المفاهيم السابقة ، لاالمفاهيم النفسية والطبيعية التى كادت تنقرض فحسب ، بل وتلك المفاهيم الميتافيزيائية التى تنعم بقوة أعظم وثبات أكبر ، ولها على الفكر الانسانى سلطان عظيم .

ومهما يكن من أمر ، فان هذه العصور الأربعة هى بذلك عصور تاريخ الفلسفة الحديثة ، فى كل وجه من وجوهها الخاصة ، كما يسلم بذلك كافة الناس بسهولة فيما يتصل بالعصر الأول والعصر الثالث ؛ وبشىء من التردد فيما يتصل بالعصرين الثانى والرابع فقلّ من الناس من أدركوا أن ما وصل إلى التكون بعد محاولات يقينية موفقة منطقية إلى حد ما ، فى الفكر الأوروبى خلال العقود الأخـــيرة ، إنما هو **فكرة فلسفة جديدة** ، اعتبرت خطأ مثالية جديدة ، أو كنتية جديدة ، أو ختية جديدة ، أو هيجيلية جديدة ، وهى فى حقيقتها فلسفة ضد المذهب الوضعى وضد الميتافيزياء على حد سواء . وهى هى الفلسفة التى حاولت مؤخراً أن أعرفها ، حين تتخذ الصورة الحبيبة إلى بوجه خاص بأنها "Le moment méthodologique de la storiographie"(١)

ولكننا إذا تابعنا هذه الاعتبارات تجاوزنا الغاية المطلوبة من هذا العرض ، وهى أن نبين كيف تتساير وتتطابق فلسفة

(١) Voir le chapitre : Bhilossphie

الفن والفلسفة ، وتاريخ فلسفة الفن وتاريخ الفلسفة . ولقد سلم بهذا التساير والتطابق بعض مؤرخى الفلسفة الذين يدرسون دور سائر الفلسفة بالنسبة إلى مسألة فلسفة الفن ، أو بعض مؤرخى النواحى الفلسفية الأخرى الذين يدرسون دور فلسفة الفن بالنسبة إلى تطور المنطق أو فلسفة الفن ، وهكذا دواليك . إلا أن « التأثير المتبادل » الذى يعترف به هؤلاء المؤرخون ويكتبون فيه ليس هو الآخر إلا « كناية » عن وحدة فلسفة الفن والفلسفة . فإذا تركنا لغة الكناية ، كان يحسن أن نقول إن كل مسألة منطقية أو أخلاقية أو أى مسألة أخرى ، إنما هى فى الوقت نفسه مسألة فنية ، وبالعكس ؛ بل إنه يجب ، حتى نستكمل تمام الدقة فى التعبير ، أن لا نضيف كلمة « وبالعكس » ، لأننا قد عبرنا ، بالقضية الأولى ، عن كلا القضيتين ، دفعة واحدة .

- ٦ -

طابع الكلية فى التعبير الفنى

كثيراً ما لوحظ أن التصور الفنى ، حتى فى صورته الفردية الواضحة ، يشمل فى نفسه الوجود ، ويعكس بذاته العالم . حتى أن ذلك هو المعيار الذى يلجأ إليه عادة لتمييز الفن العميق عن الفن السطحى ، الفن القوى المتماسك عن الفن الرخو المنحل ، الفن الكامل عن الفن الناقص من بعض الوجوه . إلا أن النظرية الذى كانت تعمد إليها فلسفة الفن القديمة لتفسير طابع الكلية هذا لم تكن بالنظرية الموفقة . فقد كانت ، على ما تعلمون ، تقرب الفن من الدين والفلسفة ، وتعتقد أنه يشترك مع الدين والفلسفة فى الإيمان بمعرفة الحقيقة العليا ، ويزاحمهما فى تحقيق هذا الإيمان ، فتارة تعدّه ممهداً ووقتياً إذا قيس بالدين والفلسفة اللذين يحتلان المنزلة العليا النهائية ، وتارة تعدّه هو نفسه منزلة عليا نهائية . وتخطىء هذه النظرية من ناحيتين ، أولا لأنها تتصور عملية المعرفة تصوراً مبسطاً ، فتارة تتصورها حدسية محضة ، وتارة منطقية محضة ، وتارة صوفية محضة ، بدون أن تدرك فيها شيئاً من الاختلاف والتعارض ، وثانياً لأنها تتصور المعرفة اكتشافاً لحقيقة ساكنة وبالتالى متعالية . وهكذا يدركون الطابع الكونى أو طابع الكلية

فى التصور الفنى . لكنهم فى الوقت نفسه يجهلون من الفن العنصر الأصيل فى الفن ، ويجردون الخصب الروحى عامة من كل قوة .

وتحاشياً للخطأ الثانى ، ومجاراة للفكر الحديث التى يتجه باندفاعة داخلية لا تقاوم نحو فكرة المحايثة والروحية المطلقة ، نظر بعضهم إلى الفن ، لا على أنه تعقل لمفهوم ساكن ، بل تكون دائم لحكم ، أو قل لمفهوم هو فى الوقت نفسه حكم ؛ وبذلك يفسر طابع الكلية بسهولة ، لأن كل حكم فهو حكم على عام . ولن يكون الفن إذن إلا تصوراً بسيطاً ، تصوراً هو فى الوقت نفسه حكم ، وبنفاذه إلى الأشياء فى ضوء الكلى يحدد لها قيمتها ومكانتها فى الوقت نفسه . إلا أن هذه النظرية تصطدم بصعوبة وحيدة ، هى من القوة بحيث لاتخرج منها النظرية إلا أنقاضاً محطمة . إن التصور الذى يحكم لا يظل فناً ، فإنما هو حكم تاريخى ، أى تاريخ — إلا أن يصروا على اعتبار التاريخ مجرد سرد للوقائع (كما كان الناس يعتقدون بذلك فى السابق ، وكما لا يزال كثير منهم يأخذ بهذا الرأى) — وعندئذ يكون الحكم أو التصور داخلا فى نطاق الفلسفة أو فيما يسمونه « بفلسفة التاريخ » . ولن يكون فناً أبداً . وبالجملة ، فإننا بالنظرية التى تتصور الفن على أنه حكم نتحاشى — ولاشك — مذمة السكون والتعالى ، ولكننا لانتحاشى مذمة النزعة التبسيطية التى تتخذ فى هـــذه النظرية صورة نزعة منطقية صرفة ، وتنكر فى الفن العنصر الذى يجعله فناً .

إن الفن حدس محض أو تعبير محض ، ليس حدساً عقلياً كما

زعم شلنج ، ولا هو حدس منطق كما يرى هيجل ، ولا هو حكم كما يذهب إلى ذلك التفكير التاريخى . إنه حدس مجرد إطلاقا من المفهوم ومن الحكم ، إنه صورة المعرفة فى فجرها ، إنه هذه الصورة الأولى التى لا نستطيع بدونها أن نفهم الصورة التالية المعقدة . ولكى نفهم طابع الكلية الذى يلاحظ فيه ، لم يكن بنا حاجة قط إلى أن نمضى خارج مبدأ الحدس المحض ، ولا أن ندخل عليه بعض التعديلات ولا أن نضيف إليه بعض الإضافات الانتقائية (وهذا شر الشرور) بل كفانا أن نلتزم حدود هذا المبدأ بدقة ، ونراعيه كل المراعاة ، وأن نتعمق الطابع المذكور فى هذه الحدود ، مستخرجين ما يحتويه من كنوز لا تنضب .

وقد أتيح لنا مرة أخرى ، رداً على أولئك الذين يزعمون أن الفن ليس حدساً بل عاطفة ، أو أنه ليس حدساً فحسب بل عاطفة أيضا ، ويرون أن الحدس المحض شىء بارد لا حرارة فيه، أتيح لنا عندئذ أن نبين أن الحدس المحض ، لكونه غير ذى صلة بالنزعة العقلية والمنطق ، يفيض بالعاطفة والانفعال ، وأنه لا يخلع الصورة الحدسية التعبيرية إلا على حالة نفسية ، أى أن ثمت حرارة متأججة تحت هذه البرودة الظاهرية ، وأن كل خلق فنى حقيقى هو حدس محض، شريطة أن يكون غنائية محضة .وحين أتيح لنا أن نرى باحثين محدثين يصلون أخيراً ، بالحيل المتعبة والطرق الملتوية ، إلى القول بأن الفن حدس وعاطفة ، قلنا إنهم

لا يأتون بجديد ، بل يرددون شيئا سمعناه عدداً لا يحصى من المرات على لسان الفنانين والنقاد فيما يرددون من أقوال وتعريفات ، وانهم بهذه « الواو » العطفية (و) ، يتنكبون سبيل العمل العلمى الحقيق ، ثم لا يصلون ، فيما يتصل بفلسفة الفن ، إلى إدراك وحدة المبدأ التعليلى ، ذلك أن العنصرين حين نقررهما على هذا النحو يبدوان مجتمعين أحدهما إلى الآخر ، أو ملتصقين على أكثر تقدير ، فى حين ينبغى أن نجد كلا منهما فى الآخر ، وأن يكون الأول عين الثانى .

أما فيما يتصل بهذا الطابع الكلى الكونى الذى يتصف به التصور الفنى ، والذى يعترفون به حقاً (ربما لم يكن بين الباحثين من أوضحه كما أوضحه ولهلم فون هومبولدت فى رسالته عن Hermann und Dorothea)[١] فإنك لتجد البرهان عليه فى المبدأ نفسه ، إذا أنت أمعنت النظر فى هذا المبدأ . إذ ما هى العاطفة أو الحالة النفسية ؟ هل هناك شىء يمكن أن ينفصل عن الكلى ويتطور بذاته ؟ هل للجزء والكل ، للفرد والعالم ، للنهاية واللانهاية ، من وجود لأحدهما مستقل عن وجود الآخر وخارج عنه ؟ إن كل فصل أو عزل لأحد الحدين عن الحد الآخر لهو عمل من أعمال التجريد الذى بفضله لا يكون هناك إلا الفردية

---

(١) Voir en particulier les SS IV - X de cet essai, pp. 129—140 des *Gesamm. Schriften*, édités par l'Académie Prussienne, t. II.

المجردة ، والنهاية المجردة ، والوحدة المجردة ، واللانهاية المجردة . لـكن الحدس المحض أو التصور الفنى ينفر من هـذا التجريد بكل كيانه . بل إنه لا ينفر منه قط ، لأنه يجهله كل الجهل ، لا لشيء إلا لأنه أداة لمعرفة أسميناها بجرية . إن الخاص ليخفق فى الحدس بحياة المجموع ، وإن المجموع ليسرى فى حياة الخاص . إن كل تصور فنى محض هو فى الوقت نفسه هو والـكون ، هو الـكون فى هذه الصورة الفردية ، هو هذه الصورة الفردية الشبيهة بالـكون . كل كلمة تنفرج عنها شفتا الشاعر ، وكل صورة من الصور التى يبدعها خياله ، تنطوى على المصير الإنسانى كله ، وتضم كل الآمال والأوهام والآلام والأفراح والأمجاد الإنسانية ، تحوى قصة الواقع ، فى صيرورته ، فى نموه الدائم ، وهو يخرج من جوهر ذاته ، عذاباً وسعادة .

لهـذا السبب كنا لا نستطيع أن نتخيل بصورة ذاتية أن يكون التصور الفنى مقرراً للخاص المحض ، للفردى الصرف ، للمنتهى فى حدوده . وحين يبدو كذلك ـــ وهذا يحصل بمعنى من المعانى ـــ فإن التصور لا يكون فنياً ، أو لا يكون فنياً تماماً . حين نحـاول أن ننتقل من العاطفة المباشرة إلى تأمل العاطفة وإدخالها فى الفن ، حين نحاول الانتقال من الحالة الانفعالية إلى الحالة التأملية ، أى من الرغبة والصبوة والإرادة إلى فعل المعرفة معرفة فنية ، فاننـا بدلا من الوصول إلى غاية المطاف ، نقف فى منتصف الطريق ، فلا نحن فى الظلام ولا نحو فى النور ، وإنما

نحن فى حالة من الارتباك الفنى نخرج منها بفعل إرادى ، حر ، واع إلى حد ما . فن الفنانين من لا يستعملون الفن من حيث هو وسيلة لتأمل انفعالهم وإبرازه إلى النور فحسب ، بل من حيث هو هذا الانفعال نفسه كذلك ، أى وسيلة للبوح والإفضاء . فهؤلاء يدعون صرخات رغباتهم وآلامهم واضطراباتهم النفسية تنفذ إلى التصور الذى أنشئوه ، فتسبغ عليه بهذه الشائبة مظهراً فردياً نهائياً ضيقاً . وهذه الخصائص لا هى من العاطفة — الفردية الخاصة معاً فى كل صورة أو فى كل فعل من الواقع — ولا هى من الحدس — الفردى العام معاً — وإنما هى من العاطفة التى لم تعد عاطفة فحسب ، ومن التصور الذى لم يصبح بعد حدساً محضاً . ومن ثم لوحظ كثيراً أن الفنانين العاديين يمدوننا بدقائق عن حياتهم الخاصة وحياة المجتمع فى زمانهم أكثر من عظماء الفنانين الذين يتجاوزون حدود عصرهم ومجتمعهم وأنفسهم من حيث هم يشاركون فى الحياة الواقعية . ومن ثم كذلك ينشأ هذا النوع من الضيق الذى تحدثه فينا آثار تفيض ولا شك بالعاطفة لكنها خالية من النهوض بالعاطفة إلى الصورة الحدسية المحضة التى هى أخص خصائص الفن .

ولهذا السبب إنما نصحت فى كتابى «فلسفة الفن» أن لا نخلط بين التعبير الذى وحّدته بالحدس وجعلته مبدأ الفن ، أعنى التعبير الفنى ، وبين التعبير العملى الذى يسمونه تعبيراً وما هو فى

الواقع إلا الرغبة والصبوة والإرادة والفعل نفسه ، فى تلقائيتها ، والذى يصبح بعد ذلك مفهوماً من مفاهيم المنطق الطبيعى ، أعنى علامة لحالة نفسية واقعية معينة ، كما يمكن أن نلاحظ ذلك ، مثلا ، فى الأبحاث الداروينية بصدد التعبير عن العواطف عند الإنسان وعند الحيوانات . وقد دلّلت على هذا الفرق بمقارنة الإنسان الواقع فى حالة الغضب فيظهره ويستنفده ، وبين الفنان أو الممثل الذى يمثل الغضب ، ويظل سيد هذه العاصفة الانفعالية ، ناشراً فوقها قوس قزح التعبير الفنى . إن السورة الفنية مختلفة اختلافاً عميقاً جداً عن السورة العملية . ألا تتذكرون ذلك المشهد الفظيع فى رواية إدمون دى جونكور ، حيث يحدثنا الكاتب عن ممثلة واقفة إلى جانب سرير زوجها وهو يحتضر ، ومنساقة بعبقريتها إلى تمثيل أعراض الاحتضار الذى تلاحظه فى زوجها تمثيلا فنياً !..

فأن تصبّ المضمون العاطفى فى صورة فنية ، فمعنى هــذا كذلك أنك أضفيت عليه طابع الكلية ، ونفثت فيه نفحة كونية ؛ وبهذا المعنى فليست العمومية والصورة الفنية شيئين اثنين بل شيء واحد . إن الوزن والبحر والقافية والاستعارة وتوافق الألوان ، وتناغم الأصوات ، كل هـذه الوسائل التى يخطىء البلاغيون فى دراستها دراسة مجردة ، وجعلها بذلك خارجية عرضية زائفة ، إنما هى جميعاً مرادفات للصورة الفنية التى ، إذ تفرّد ، تدخل الفردية على انسجام فى العمومية ، أى فى الوقت نفسه تعمم . ومن جهة أخرى ، نستطيع ، على هـذا الأساس ، أن نعد النظريات التى بدأت تنبت فى فجر فلسفة الفن الحديثة ، بعد أن عرف

الأقدمون تباشيرها فى آراء أرسطو ، والتى تقول بتنزه الفن عن الفائدة بتعبير كـنْت، أعنى الفائدة العملية ، نستطيع أن نعد هذه النظريات ضروباً من محاربة الاتجاه إلى إدخال العاطفة المباشرة فى الفن أو تركها تعيش فيه — وهى غـذاء لا تتمثله العضوية بل ينقلب إلى سم — لا أن نعدها تقريراً لعدم الاهتمام بمضمون الفن ولامحاولة لرد الفن إلى مجرد لعب وعبث . فما على هذا النحو كان مفهوم الفن لدى شـلر ، وإن أدخل لفظة « اللعب » فى المناقشات الفنية ، وإنما أصبح كذلك بعدئذ فيما يسمونه «سخرية» المدرسة الرومانطيقية الألمـانية المتطرفة ، هذه السخرية التى كان يمجدها شليجل ويعدها نوعاً من « الخفة والرشاقة » ، والتى كان يعدها لودفيج تيك موهبة شعرية، فما يستسلم الشاعر لموضوعه بكل نفسه ، بل يظل يحلق فوقه ، والتى أدت إلى الفن التهريجى ، أو وضعت هذا الفن التهريجى الفظ فى قمة العالم الفنى الواسع ، وعدته المثل الأعلى الوحيد ، الذى استهوى هاينى اليافع ، ثم وصفه بعد ذلك بقوله :

Wahnsinn der sich Kluggebärdet !
Weisheit, Welche überschnappt !
Sterbeseufzer, Welche plötzlich
Sich Verwandeln in Gelächter

جنون يظهر بمظهر الحـكمة !
وحكمة تصبح جنوناً !
وآهات حزينة تنقلب فجأة ،
إلى قهقهات ! . . .

وكانت هذه السخرية مثالا بارزاً على استيلاء فردية الشاعر العملية على الرؤيا الفنية الخالصة ، كما يلاحظ ذلك فيما يسمى «الفن الاختلاطى» ، فحق لهيجل أن يقول بأن الفن تحلل ، وبأنه مشرف على الموت فى العالم الحديث . وإذا أردنا أن نعزز البرهان على أن الفن متحرر من الاهتمام العملى ، نستطيع أن نقول إن الفن لا يزيل كل الاهتمامات بل يدخلها جميعاً جملة واحدة فى التصور . فعلى هذا النحو فحسب يصبح التصور الفردى ، بخروجه من الفردى واكتسابه قيمة كلية ، فردياً بصورة عيانية .

إن ما يرون أنه لا يتفق مع مبدأ الحدس الخالص ليس هو العمومية بل القيمة العقلية الإنسانية التى ينسبونها إلى العمومية الفنية ، فى صورة رمز بمعنى Allégorie أو رمز بمعنى Symbole ، فى صورة ظهور للإله المستتر ، هذه الصورة الدينية ، أو فى صورة الحكم الذى إذ يميز بين الموضوع والمحمول ويجمع بينهما ، يقطع سحر الفن ، ويحل الواقعية محل مثاليته ، أى يحل الحكم الإدراكى ووجهة النظر التاريخية محل المبدعات الخيالية الخالصة . ولعمرى إن هذه القيمة متنافية مع مبدأ الفن الخالص ، لا لأنها مناقضة للغاية الفعلية للفن فحسب ، بل كذلك لأن مثل هذه الحيلة النظرية اليائسة ستكون زائدة لا لزوم لها وستربك بثقلها العقيم مذهب الحدس الخالص الذى يرى فى التصور الفنى عمومية حدسية بصورة تامة ، مختلفة من وجهة النظر الشكلية عن العمومية المستخدمة كمقولة

الحكم ، على أى نحو فهمت هذه العمومية أو استعملت .

إلا أن الذين يلجئون إلى مثل هذه الحيل ، إنما تدفعهم إلى ذلك ، أيضاً وقبل كل شىء ، دوافع أخلاقية . فتارة تقلقهم بعض مظاهر الفن الزائف — وهم هنا محقون — وتارة يخافون من بعض المظاهر الأخرى التى هى مظاهر فن حقيقى بريئة كل البراءة .

ويستحسن هنا أن أضيف إلى ما قلت إنه لا شىء غير الأخذ بمبدأ الحدس الخالص المجرد من كل أنواع الميول حتى الميول الأخلاقية . بقادر على أن يمدهم أولا بسلاح ماض يستعملونه فى هجماتهم المشروعة ، ويطامن ثانياً من مخاوفهم التى لا داعى لها . أى بهذا المبدأ وحده نستطيع أن نستبعد لا أخلاقية الفن بالفعل . بدون أن نقع فى حماقات المذهب الأخلاقى . أما بغير ذلك فلن نصل إلى غير ترديد صور مختلفة لحيثيات الحكم الذى نطقت به محكمة باريس فى القضية التى رفعت على مؤلف رواية مدام بوفارى : « حيث أن رسالة الأدب هى أن يزين الفكر ويصلحه بسموه بالعقل وتهذيبه للأخلاق . . . وحيث أنه ، حتى ينهض الأدب بهذه المهمة الطيبة الملقاة على عاتقه ، يجب أن لا يكون عفاً ومهذباً فى صورته وتعبيره فحسب . . . » — هذه الحيثيات التى يمكن أن يمهرها بإمضائه الصيدلى هومى نفسه أحد شخوص الرواية.. ما أضعف إيمان هؤلاء الذين يرون أن الأخلاق بحاجة إلى تعهد اصطناعى لتقف على قدميها أمام تيار شئون الدنيا ، وبخاصة إلى أن تدسّ فى الفن على هذا النحو الاصطناعى . إذا

كانت القوة الأخلاقية قوة كونية ، وهى فى الحق كذلك ، إذا كانت سيدة العالم الذى هو عالم الحرية ، فإنها تسود بقوتها الخاصة . وكلما كان الفن أخلص فى تعبيره عن حركات الواقع كان أتم ، وكلما كان أتم ، كان أقوى على استخراج الأخلاق من الأشياء نفسها . وليس يضيرنا أن يقوم إنسان آخر يحاول الفن فى سبيل إظهار عاطفة يضمرها عن كره أو حسد . فإذا كان فناناً حقاً ، فبفضل تصوره نفسه ، سينبت الحب على الكره ، ويرده إلى العدل فى الحكم على ظلمه نفسه . وليس يضيرنا أن يحاول آخر أن يهبط بالفن إلى درجة شريك له فى شهوانيته وشبقه . فإن الوجدان الفنى ، إبان عمله ، سيوحّد عناصر التشتت الداخلى الآتية من الشهوة ، يروّق موجة الشبق المضطربة ، ويضع فى فمه أغنية لا إرادية من الغم والحزن . وقد يود ثالث ، فى سبيل بعض الغايات العملية ، أن يتوقف عند ناحية جزئية معينة ، وأن يلون ناحية عرضية عابرة ، وأن يقول كلمة ما . لكن منطق أثره الفنى ، أى ما يقتضيه الفن من تماسك وانسجام ، سيضطره إلى رفع الطابع الخاص عن تلك الناحية الخاصة ، وإلى إزالة هذا اللون عن تلك الناحية العابرة ، وإلى الاستغناء عن قول الكلمة التى أراد أن يقولها . ليس الوجدان الفنى بحاجة إلى الوجدان الأخلاقى يستمد منه العفة . إنه ينطوى فى ذاته على هذه العفة ، التى هى الحياء الفنى والرهافة الفنية ، ويعرف متى يجب أن لا يستعمل من صور التعبير غير الصمت . بل إن الفنان حين يتجاوز هذا الحياء فيخرج

على الوجدان الفني ويدس في الفن ما لا تدعو إليـه حاجة فنية أو يسوغه مسوغ فني ، ولو كان من أنبل المسوغات وأشرفها ، فإنه لا يكون قد أخطأ من الناحية الفنية فحسب ، بل يكون قد أجرم من الناحية الأخلاقية كذلك ، لأنه أخل بواجبه من حيث هو فنان . إن إدخال الأمور الشهوانية البذيئة في الفن ليس هو الحالة اللاأخلاقية الوحيدة ، وليس هو دائماً أسوأ هذه الحالات بالفعـل ، ففي رأيي إن دس الفضيلة فيه على نحو أحمق هو أسوأ هذه الحالات ، لأنه يجعل الفضيلة نفسها حمقاء .

والنشاط الفني ، في مظهر المراقب والمنظم لنفسه هو مايسمى عادة بالذوق . وأنتم تعلمون أن الذوق يرهف مع السنين ، لدى الفنانين الحقيقيين وهواة الفن الحقيقيين ، فلئن كان الفن الذي يعجبنا في أيام الشباب هو الفن المتأجج الفائض المضطرب الذي تكثر فيه التعبيرات العفوية الحية (الغرامية أو الثورية أو الوطنية أو الإنسانية أو المصطبغة بأي لون آخر من هـذه الألوان) ، فإننا ننتهي شيئاً فشيئاً إلى الشبع بل إلى القرف من هذه الحماسات الرخيصة ، ويزداد سرورنا بالآثار الفنية (أو بأجزاء من هـذه الآثار) التي بلغت إلى نقاوة الصورة ، أي إلى الجمال ، الذي لا يتعب أبداً ، ولا يشبع أبداً . فيصبح الفنان أقل رضى بما يعمل ، ويصبح الناقد أقسى حكماً على مايتذوق ، لـكنه إذا أعجب بشيء كان إعجابه به عميقاً وكانت حماسته عظيمة .

وما دمنا قد واجهنا هـذا الموضوع فلنستمر في ذلك قائلين :

إن فلسفة الفن ، وشأنها فى ذلك شأن كل علم ، لا تعيش خارج الزمان ، أعنى خارج الظروف التاريخية ، لذلك فهى ، تبعاً للعصور ، تتناول بالبحث المفصل هذه الطائفة أو تلك من المسائل المتصلة بموضوعها الخاص . ففى عصر النهضة ، حين كان الشعر والفن فى اتجاههما الجديد ، يتمردان على وحشية القرون الوسطى ، كانت فلسفة الفن تتناول بوجه خاص مسألة الانتظام والتناظر والتصميم واللغة والأسلوب ، فأعادت نظام الشكل على غرار الأقدمين . وحين أصبح هذا النظام بعد قرون ثلاثة نوعاً من التحذلق ، وأفقر العاطفة الفنية والخيال الفنى ، وأصبحت أوربا كلها بفضل هذه الموجة العقلية مقفرة من الناحية الشعرية ، وقامت عندئذ فى وجه هذه الموجة النزعة الرومانطيقية التى بلغت من حماستها أن حاولت بعث القرون الوسطى ، فى ذلك الحين كانت فلسفة الفن ممتلئة بمسائل الخيال ، والعبقرية ، والحماسة ، فحاربت الأنواع والقواعد ، وقلبتها رأساً على عقب ، ودرست قيمة الإلهام العفوى ، والتحقيق التلقائى المباشر . والآن بعد قرن و نصف من الرومانطيقية ، ألا يحسن بفلسفة الفن أن تعنى عناية خاصة بمذهب الطابع الكونى أو طابع الشمول فى الحقيقة الفنية ، وبما تقتضيه هذه الحقيقة من نقاوة وخلوص إزاء النزعات الجزئية والصور المباشرة من العاطفة والهوى ؟ وإنا لنسمع هنا وهناك ، فى فرنسا وفى غيرها ، أصواتاً تنادى « بالعودة إلى الكلاسيكية » ، إلى قواعد بوالو وإلى الأدب فى عهد لويس الأكبر . حقاً إن هذه الدعوات ضرب من العبث

إلى حد ما . لأن هذه العودة مستحيلة ، كما استحال على النهضة أن تعود إلى القديم ، وكما استحال على الرومانطيقية أن تعود إلى القرون الوسطى . بل إني لأرى أن معظم هؤلاء الدعاة إلى الكلاسيكية أكثر اضطراباً بالشعر العاطفي العنيف من خصومهم الذين يشهرون عليهم هذه الحرب ، فهؤلاء ، لكونهم آناساً بسطاء ، يمكن أن يصححوا وأن يُردوا إلى نموذج الفنان الكلاسيكي على نحو أتم من أولئك . ولكن ، مهما يكن من أمر ، فإن هذا المطلب إذا نظرنا إليه نظرة عامة وجدناه مشروعاً ، لأن الظروف التاريخية الحاضرة تسوغه .

كثيراً مالوحظ أن الأدب الحديث ، أعني أدب السنين المائة والخمسين الماضية ، أشبه باعتراف طويل بدأه فيلسوف چنيف بكتابه « الاعترافات » . ويشير طابع الاعتراف هذا إلى وفرة مافي هذا الأدب من بواعث شخصية فردية عملية جعلته أشبه بترجمات ذاتية ، وأسمى هذه الظاهرات جميعها باسم « البوح » أو « الإفضاء » للتمييز بينها وبين « التعبير » . ويشير هذا الطابع كذلك إلى ضعف مقابل فيما يتصل بالحقيقة الشاملة ، أي يدل على ضعف أو فقدان لما يسمى عادة باسم « الأسلوب » . وهذا يفسر لنا ، فيما أرى ، ازدياد عدد الكاتبات من النساء في الأدب الألماني . فقد ذهب بعضهم في تفسير ذلك مذاهب شتى ، فقال بورنسكي ، وهو كاتب ألماني وصاحب كتاب في البوئيطيقا ، إن ذلك يرجع إلى أن المجتمع الحديث ، لانشغاله في النضال اليومي والكفاح السياسي ،

عهد بالوظائف الشعرية إلى المرأة ، كما كانت المجتمعات البدائية المحاربة فى العصور الخوالى تسند إليهن وظائف الكهنوت وما أشبه ذلك . وعندى أن علة ذلك الحقيقية هى هذا الطابع الاعترافى الذى اصطبغ به الأدب الحديث . فبهذا الطابع إنما فتحت أبواب الأدب على مصراعيها أمام النساء ، اللواتى يمتزن بالانفعال والنشاط ، فإذا قرأن كتب الشعر لاحظن فيها ما ينطبق على مغامراتهن الشخصية وفواجعهن العاطفية ، فلم يصعب عليهن أن يفرغن ما فى قلوبهن ، بدون أن يعنين بالأسلوب (فالأسلوب كما قال بعضهم بحق « لا يأتى من امرأة ») . فلئن أصبح للنساء إذن نشاط ملحوظ فى حقل الأدب فلأن الرجال قد تأنثوا بعض الشيء من الناحية الفنية . ومن علامات هذا التأنث قلة الحياء فى عرض مبائسهم ، وهــذه الحمى من الصدق التى ما دامت حمى فليست صدقاً وإنما هى شيء من التصنع الذى يوصل المرء بالسفاهة إلى إكتساب ثقة الناس ، على نحو ما فعل روسو لأول مرة . وكثيراً ما قامت هنالك محاولات تريد أن تصلح الشكل والأسلوب وترد إلى الفن رباطة الجأش والكرامة والرصانة والجمال المحض ، ولكن أصحابها كانوا أشبه بمن أصيبوا بأمراض خطيرة ، فأخذوا يجرعون أدوية شتى ، ظاهرها تخفيف المرض وحقيقتها فدحه ؛ فكانت هذه المحاولات التى قامت إبان القرن التاسع عشر وما تزال قائمة إلى أيامنا هذه دليــلا وبرهاناً على نقص نحسه ولا معدى لنا عنه.

وعندى أن المحاولة الأخرى التى تستهدف الانصراف عن

الرومانطيقية إلى الواقعية والحقيقية ، مستغيثة بالعلوم الطبيعية ومعتمدة على وجهات النظر التى حددتها ، أقول هذه المحاولة أدنى إلى القوة والرجولة . إلا أن المبالغة فى إبراز الخاصة الجزئية أو طائفة الخصائص الجزئية كما هى ، لم تضعف بل اشتدت فى هذه المدرسة ، التى كانت هى الأخرى رومانطيقية فى طابعها وفى نشأتها .

وقد أرجع بعضهم إلى هذه المبالغة نفسها ظاهرات أدبية أخرى معروفة كل المعرفة ، من « الكتابة الفنية » التى نودى بها فى فرنسا إلى المحاولات الاختلاجية التى قام بها الشاعر الإيطالى پاسكولى ليظهر التأثرات المباشرة بصورة واقعية ، والتى جعلته ، بمعنى من المعانى ، الممهد لمذهب المستقبل وموسيقى « الضوضاء » .

وقد أشار إلى طبيعة المرض التى ركب عليها جسم الأدب الحديث ، أدباء عظام لا نقاد صغار ، أدباء هم خيرة كتاب أوربا ، واستعملوا فى التمييز بين القدماء والمحدثين نفس التعابير تقريباً ، بدون أن يعرف أحدهم شيئاً عن الآخر (فولفجانج ، جوته ، جياكومو) فقال الشاعر الألمانى : « لقد كان القدامى يصورون الوجود ، أما نحن فنصور التأثر » هم يصفون الخوف ، ونحن نصف بخوف ، هم يصفون اللذة ، ونحن نصف بلذة .. ومن هنا ينشأ كل ما نرى فى الأدب الحديث من مبالغة ، وتصنع ، ورشاقة زائفة ، وتنفخ ، وبهرجة . ذلك أننا حين نصور التأثر ، لننقله

إلى غيرنا ، لا نعتقد أننا ظفرنا بجعل الآخرين يشعرون به إلى حد كاف » . ومدح الشاعر الإيطالى « بساطة » القدماء و « انطلاقهم الطبيعى » ثم قال : « وقد توفر لهم ذلك لأنهم لا يمضون كالمحدثين وراء التفصيلات ، حيث يظهر جهد الكاتب بوضوح ، فما يعرض أو يصف موضوعه كما تقدمه الطبيعة ، بل يمعن فى جزئياته ويذكر ملابساته ، ويطيل الوصف ، ويسرف فى التفصيل كل ذلك بغية أن يحدث تأثيراً . وهكذا تنكشف نية الشاعر ، وتزول الحرية ، ويتلاشى الانطلاق الطبيعى ، ويتحدث الشاعر أكثر مما يتحدث الشعر . لقد كان الإحساس بالشعر لدى الأقدمين لا نهائيا ، وهو لدى المحدثين نهائى » . وطاب لجوته أن يتخيل كلمة عادلة يناكد بها الرومانطيقيين، فقال : هذا « شعر مستشفيات » فى مقابل « شعر تيرتيه »(١) الذى يلهم أناشيد الحرب فحسب ، بل كل الأناشيد التى تنعش الانسان وتبث فى قلبه الشجاعة على الصمود فى معركة الحياة » ولئن احتج أوسكار وايلد على نعت اسم « الفن » بصفة « المريض » ، فان صفات المجتمع لتعزز الاعتقاد بملاءمة هذه الصفة لهذا الموصوف .

إن « الطابع العام » فى أدب أو فن لا يمكن أن يُسند ، مباشرة أو فى صورة حكم ، الى الآثار الشعرية الخارجة من هذا الأدب وهذا الفن . بل إنه كما رأينا ليس من الفن الحقيق فى

---

(١) شاعر أثينى كان يلهب شجاعة الاسبارطيين فى الحرب الميسينية الأولى (القرن السابع قبل الميلاد)

شيء ، فما هو إلا اتجاه عملي يؤثر فيما ليس بفني حقيقي في أدب من الآداب ، أي في مادة الأدب وفي نقائصه أحياناً . ومن نافلة القول أن نردد أن الفنانين العباقرة والشعراء الموهوبين ، أو أن الآثار العظيمة والصفحات الجميلة — أعني كل ماله قيمة في تاريخ الشعر — لا تستسلم لهذا المرض ولا تنساق مع الإتجاه العام . إن كبار الشعراء وكبار الفنانين ليفدون من كل بلد ومن كل عصر الى هذا الفلك المنير ، يجتمعون فيه ويتواطنون ويتعارفون كأنهم إخوة ، سواء أكانوا من أبناء القرن الثامن قبل المسيح أم من أبناء القرن العشرين بعده ، وسواء ألبسوا المئزر اليوناني أم الثوب الفلورنسي أم الكساء البريطاني أم الجلباب الشرقي الأبيض . إنهم جميعا كلاسيكيون ، بأحسن معاني هذه الكلمة ، وهو في رأيي معنى انصهار خاص بين عنصر البداوة وعنصر الحضارة ، بين فيض الوحي وقوالب المدرسة . ولكن من الخطأ مع ذلك أن نعتقد أنه ليس يفيدنا في دراسة الشعر أن نحدد تيارات الفكر والعاطفة والحضارة في عصر ما من العصور ، فان هذا يفيدنا أولا في إعطاء قالب عياني للمحك الذي نفرق به بين فن الفنانين الحقيقين ، وفن أنصاف الفنانين ، وفن غير الفنانين ، ويفيدنا ثانيا في معرفة كبار الفنانين أنفسهم ، وذلك إذ يدلنا على ما بذلوا من صعوبات ، وما نالوا من ضروب الظفر على المادة الخام التي استعملوها واستطاعوا أن يفرغوا فنهم فيها ، ويفيدنا أخيراً (لأن في كبار الفنانين أنفسهم أجزاء فانية) بمساهمته في تفسير بعض نقائصهم

على إننا إذ نحدد الإتجاه المسيطر أو الطابع العام ، نظفر كذلك بتحذير الفنانين من الخصم الذي يصادفونه في نفس الظروف التي عليهم أن يخلقوا ضمنها ، والذي لا يستطيع الناقد أن يعينهم عليه بغير هذا التحذير العام . ويمكن أن نحدد هذا التحذير على وجه خاص بهذا المنهج الذي ينصحهم بأن لا يصغوا الى أولئك الذين كانوا في السابق أو ما يزالون في الحاضر يفسرون هذا الاستعداد النفسي الذي أتينا على وصفه بأنه شيء خاص بشعب معين أو عصر معين ،وأنه ينتقل الى الشعوب الأخرى بطريق العدوى الجسمية . فمهما كان صحيحا أن التعبير المباشر العنيف القاسي يغلب في الشعوب الجرمانية كما يغلب في الشعوب التي كان حظها من نمو التهذيب الإجتماعي قصيراً ، فان هذا الاتجاه هو في الواقع استعداد عام يشترك فيه النوع البشري كله ، ويظهر في جميع الأزمنة وجميع الأمكنة. فاذا نظرنا الى التاريخ وجدنا أنه ظهر في صورة عنيفة في كل بلد من أوربا منذ نهاية القرن الثامن عشر ، لأنه يناسب ظروفا عامة مشتركة في الفلسفة والدين والأخلاق . وقد سبق أن لوحظ أن هذا الإتجاه ليس اتجاهاً أدبياً إلا بطريق غير مباشرة ، وأنه يرجع قبل كل شيء وبطريق مباشرة الى أصل فلسفي ـ ديني ـ أخلاقي ، لذلك فمن العبث أن نحاول التغلب عليه بعلاج متصل بالشكل الفني ، كما لو كان الداء ناجما عن جهل بالبلاغة أو أساليب الصناعة . . . وطالما لوحظ أن كل محاولة من هذا النوع لا تصيب كبير نجاح . وإنما يخف المرض ويزول

حين يقوم فى النفس الأوروبية إيمان جديد قادر على أن يقطف أخيرا ثمرة هذا القلق الكثير الذى عانيناه، وهذه الآلام الكثيرة التى تحملناها ، وهذا الدم الغزير المسفوح . . سيخف الداء ويزول بنفس الوسيلة التى حاربه بها مختلف الفنانين وغلبوه ، ويمكن أن يحارب بها ويغلب ، أعنى بنمو طبعهم الفلسفى - الدينى - الأخلاقى ، أى بنمو شخصيتهم التى هى أساس الفن كما هى أساس كل شىء آخر . فاذا لم يخف بل اشتد وتعقد فى المستقبل القريب ، كان معنى ذلك أن ثمت محنة جديدة لا بد منها لهذا المجتمع البشرى الذى يتألم ويتعذب . ولكن كبار الفنانين ، برغم ذلك ، سيستطيعون دائما أن يبلغوا الحقيقة الكاملة ، والصورة الكلاسيكية ، كما استطاع ذلك ، إبان القرن التاسع عشر ، أيام طغى الشر ، كبار الفنانين الذين يفخر بهم الأدب الحديث ، مثل جوته ، وفوسكولو ، ومانزونى ، وليوپاردى، الى تولستوى ، وموپاسان ، وإبسن ، وكاردوتشى .

فهرس الأعلام

الفهرس

صفحة	سطر	خطأ	صواب
٣٢	١٤	بمفهومة	بمفهومه
٤٣	٨	[illegible]	يغدو
٥٣	٤	أنها	رأن هذه المذاهب
٥٥	١٠	العقلى	القبلى
٥٩	١٦	كما	و
٦٠	٤	فلياس	فدياس
٦٢	٣	العملية	العملية توجهها معارف
٦٢	٦	يستطيع	يستطيع أن
٦٥	٥	نصنفها	تصنفها
٦٧	١٦	إذا	هذا إذا
٦٨	١٤	منها	منهما
٧٣	١٩	ولما	لما
٨٣	١٦	تث	تمكث
٩٥	٧	نشد بيأنه	نشيد بأنه
١١٤	١٤	تجدد	تحدد
١١٤	١٤	يتجدد	يتحدد
١١٥	٨	تتجدد	تتحدد
١٢٠	١	لافن	للنقد
١٢١	٢٠	التعبير	التفسير
١٢٤	٢١	الاستنكار	الاستحسان أو الاستنكار
١٢٨	١٠	وأقول	فأقول
١٢٨	١٤	الغرص	الفرض
١٣٥	٥	الثلاثة	الثلاث
١٣٧	١٠	يرين	يرين على
١٤٥	٧	الاعتقاد به	الاعتقادية
١٤٩	٦	هـذا	هذا الى
١٥٦	٢١	تبر	تبرير
١٦٣	٢١	قلما	قلنا
١٧١	٦	عن	من

للمترجم :

الأخلاق بلا الزام ولا جزاء

تأليف ج . م . جويو

ثورة فى عالم الفلسفة الأخلاقية تلغى فكرة الواجب الخارجى، وتحل محلها فكرة واجب داخلى ناتج عن فيض القوة ، وتدفق الحيوية ، وحب المغامرة ، وفرح البطولة ، وخصب العاطفة .

الطاقة الروحية

تأليف هنرى برجسون

من الحركة الفلسفية الجديدة التى فضحت تناقضات الفلسفات المادية ، وأبانت عجزها عن تفسير الظاهرات النفسية ، وأقامت أجمل بنيان للفلسفة الروحية .

فى ترجمة تغنى عن الأصل كل الغناء ،
إذ جمعت بين دقة النقل وجمال الأداء

السلام الاجتماعى . . . . للأستاذ عبد المجيد نافع المحامى

ثورة على النظام الرأسمالى فى مصر ومحاولة للتوفيق بين اليمين وأقصى اليسار ، الأرقام تصرخ معلنة فساد النظام الاجتماعى الحاضر ، وتشير إلى الطريق نحو النجاة والقضاء على الجهل والفقر والمرض . . وثمنه ٣٠ قرشا

أمهات المؤمنين وأخوات الشهداء : للسيدة وداد سكاكينى

جوانب حية رائعة من حياة المرأة فى الاسلام ، جلتها الكاتبة فى صورة من الأدب الرفيع والقصص الرائع بأسلوب جزل جميل . . وثمنه ١٥ قرشا

من قصص الأولين صور من فجر النبوة والاسلام :

للأساتذة محمد البجاوى وأبو الفضل ابراهيم والسيد شحاته

كتاب يجلو للقارىء أجمل فترة من تاريخ المسلمين بما يعرض من سير زعمائه وقادته ومفكريه . . وثمنه ١٥ قرشا

نشأة اللغة عند الانسان والطفل: للدكتور على عبد الواحد وافى

فتح جديد فى البحوث اللغوية يجمع بين سداد المنهج وغزارة المادة وجمال الأسلوب يقع فى ٢٠٠ صفحة من القطع الكبير وثمنه ٢٠ قرشا